

PROTÉE

revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques

volume 35 numéro 2 • automne 2007

IMAGINAIRE DES RUINES

IMAGINAIRE DES RUINES	Javier Bassas Vila	Richard Bégin	Bertrand Gervais	André Habib
Jean-François Hamel	Isabelle Hersant	Johanne Lamoureux	Michel Makarius	Joana Masó
			ICONOGRAPHIE	Victor Burgin
			HORS DOSSIER	Mounia Benalil
				Nelly Giraud

PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'Université du Québec à Chicoutimi, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche, le gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications, l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Directeur: Nicolas Xanthos. Adjointe à la rédaction: Michelle Côté.
Conseiller à l'informatique: Jacques-B. Bouchard. Secrétaire: Christiane Perron.

Responsables du présent dossier: Richard Bégin, Bertrand Gervais et André Habib.
Page couverture: Victor Burgin, *Voyage to Italy*, 2006 (fragment photographique).

Comité de rédaction :

Frances FORTIER, Université du Québec à Rimouski
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Marie-Pascale HUGLO, Université de Montréal
Joanne LALONDE, Université du Québec à Montréal
Josias SEMUJANGA, Université de Montréal
Johanne VILLENEUVE, Université du Québec à Montréal
Nicolas XANTHOS, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

Anne BEYAERT-GESLIN, Université de Limoges
François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique
Louise MILOT, Université du Québec

Comité de lecture* :

Jacques BACHAND, Université du Québec
Robert DION, Université du Québec à Montréal
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi
Gillian LANE-MERCIER, Université McGill
François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal
Paul PERRON, Université de Toronto
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie ROY, Université Laval
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi, Québec, Canada - G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.
Adresse électronique : protee@uqac.ca. Site Web : www.uqac.ca/protee. Distribution : Presses de l'Université du Québec, 2875, boul. Laurier, Sainte-Foy, Québec - G1V 2M2, téléphone : (418) 657-4246. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est diffusée sur Érudit, portail des revues savantes (www.erudit.org) et indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie ICLT inc.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Canada, Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés © PROTÉE 2007

ISSN-0300-3523

IMAGINAIRE DES RUINES

Présentation / *Richard Bégin et André Habib* 5

LES RUINES DU PROGRÈS CHEZ WALTER BENJAMIN.

Anticipation futuriste, fausse reconnaissance et politique du présent / *Jean-François Hamel* 7

LE TEMPS DÉCOMPOSÉ. RUINES ET CINÉMA / *André Habib* 15

« [...] D'UN TEMPS QUI A DÉJÀ SERVI ».

L'imaginaire des ruines de Bruno Schulz à Wojciech Has / *Richard Bégin* 27

LA DESCRIPTION DES RUINES ET LE PHÉNOMÈNE SATURÉ.

Penser les ruines à partir de Jean-Luc Marion / *Javier Bassas Vila* 37

SHŌMEI TŌMATSU : LA MÉMOIRE DES RUINES / *Cyril Thomas* 45

VOYAGE TO ITALY DE VICTOR BURGIN (fragments photographiques)

Une présentation d'André Habib 55

FRANKENSTEIN ET LES RUINES DE VOLNEY.

L'éducation littéraire de la Créature / *Johanne Lamoureux* 65

LES PIERRES DU TEMPS. Archéologie de la nature, géologie des ruines / *Michel Makarius* 75

ANA MENDIETA : l'autoportrait dans les ruines, un visage de l'exil / *Isabelle Hersant* 81

Document

CENDRES ET DESSIN : la représentation en ruine chez Derrida / *Joana Masó* 89

Hors dossier

LA CARNAVALISATION DU RELIGIEUX DANS LA LITTÉRATURE MIGRANTE AU QUÉBEC.

L'islamisme de Dany Laferrière / *Mounia Benalil* 95

SÉMIOTIQUE ET DESIGN. Un cas d'étude : le micro-ordinateur / *Nelly Giraud* 105

IMAGINAIRE DES RUINES

RICHARD BÉGIN ET ANDRÉ HABIB

Les articles réunis dans le présent numéro¹ interrogent la place qu'occupent les ruines dans la formation d'un imaginaire aux modalités mouvantes, variant selon les époques, les techniques, la situation géographique, mais aussi, et surtout, en fonction de diverses conceptions du temps, de l'histoire et de la mémoire. Le croisement de disciplines et d'approches théoriques que nous avons privilégié permet de prendre acte de la formidable complexité de cet imaginaire et de sa pertinence critique, esthétique, philosophique et sémiotique.

Dans son essai *Le Temps en ruines*, Marc Augé relève le paradoxe suivant: « sans doute est-ce à l'heure des destructions les plus massives, à l'heure de la plus grande capacité d'anéantissement, que les ruines vont disparaître à la fois comme réalité et comme concept » (2003 : 84-85), avant d'ajouter, quelques pages plus loin, « [les ruines] ne sont plus concevables aujourd'hui, elles n'ont plus d'avenir, si l'on peut dire, puisque précisément, les bâtiments ne sont pas faits pour vieillir, accordés en cela à la logique de l'évidence, de l'éternel présent et du trop-plein » (*ibid.* : 91). Si, en effet, les ruines tendent à disparaître de nos villes, remplacées par les « non-lieux » indifférenciés de notre monde globalisé; si, plutôt que le patient lacs de la nature et de la culture qui suscitait les rêveries mélancoliques des Diderot, Chateaubriand ou Novalis sur le « passage du temps », les ruines évoquent, pour nous, la fulgurance et la mémoire endeuillée de la destruction, celle que l'on associe aux noms de Guernica, Dresde ou Nagasaki et aux dates du 6 août 1945, du 11 septembre 2001 ; les ruines ne cessent pour autant de hanter notre imaginaire contemporain, de susciter la curiosité et la fascination, comme en témoignent publications, colloques et expositions qui se succèdent depuis quelques années². Nous pouvons nous demander si ce n'est pas précisément cette disparition paradoxale qui confère aux ruines cette singulière actualité, par laquelle s'exprime une inquiétude liée au temps, un malaise « épochal », divers symptômes d'un « déficit du temps », voire d'une « nostalgie du temps pur » à l'ère de la vitesse, du simulacre, de l'immatériel et du « présentisme ». Nombre d'artistes, photographes ou cinéastes contemporains (Anne et Patrick Poirier, Victor Burgin, Ruth Thorne-Thomsen, Bill Morrison, Daniel Eisenberg, Jia Zhang-ke, etc.) ont tenté d'offrir une réponse à ce *Zeitgeist* en réinvestissant, de diverses façons, l'imaginaire des ruines. Par ailleurs, les ruines industrielles, les chantiers, les zones désaffectées se trouvent désormais chargés d'une puissance affective autrefois dévolue aux palais et temples écroulés³. Figures de temps anachronique, forcément inactuelles, les ruines forent notre présent en y rendant manifestes des zones de mobilité, des stratifications, invitant à des fuites en avant et des remontées du passé. Analyser les diverses figurations des ruines permet d'exposer, fondamentalement, où nous nous situons *face au temps*, et de prendre acte de l'historicité de cette relation.

Car *devant des ruines*, toujours, nous sommes devant *du temps*. Plus précisément, devant les traces de la dégradation naturelle ou de la destruction humaine, nous nous trouvons en présence d'un *signe* des temps. Or, il s'agit d'un temps qui, malgré la persistance matérielle des restes, n'a visiblement plus lieu. Le paradoxe topique des ruines relève de la sorte d'une signification en défaut de présence, *hic et nunc*. En effet, rarement perçoit-on des ruines ou parlons-nous d'elles sans avoir aussitôt à l'esprit ce qu'elles ne sont pas, ou plutôt, ce qui était avant qu'elles ne soient. D'un point de vue sémiotique, donc, les ruines proposent un véritable travail figural de la négativité, en ceci qu'elles signifient sur le mode de l'absence une présence « désormais » renversée par sa propre faillibilité. S'il y a bien un imaginaire des ruines, sa manifestation semble ainsi se conjuguer à l'évocation de l'imprésentable; aussi, bien qu'elles éveillent de diverses façons notre sensibilité symbolique, les ruines n'expriment pas avant tout le caractère inassignable du temps. Ce qui, d'emblée, rend l'étude sémiotique des ruines d'autant plus pertinente qu'elles font également, dans une perspective langagière, figures de résistance.

Qu'il s'agisse de ruines, de décombres ou d'amas de ferrailles, ces « restes » évoquent un passé révolu qui persiste et résiste dans les traces qu'il nous lègue. Aussi les ruines proposent-elles à la perception davantage que le seul indice d'une catastrophe, d'une dévastation ou du lent labeur des ans. Bien qu'elles se présentent à nous, par le biais de l'expérience concrète ou par des représentations poétiques et médiatiques, comme la marque du tragique ou de la fatalité, elles

évoquent peut-être avant tout un temps qui *fut* ainsi qu'une présence qui *ne sera plus*. C'est néanmoins grâce à ce travail de la négativité que toute ruine demeure susceptible de contribuer à l'histoire, et d'ainsi participer à l'élaboration d'une mémoire du monde et de l'événement. En s'inscrivant, selon les époques, dans divers « régimes d'historicité » (Hartog, 2003), les ruines permettent d'évoquer tantôt la fureur des divinités, tantôt le cauchemar aveuglant de l'histoire, tantôt la survenance et la hantise du passé, ou encore permettent d'anticiper sur les ruines à venir. Dans une certaine mesure, les ruines font, conservent et projettent l'histoire. C'est ce que ce parcours à travers l'imaginaire des ruines suggère.

À commencer par Jean-François Hamel, qui consacre son article aux uchronies de la fin du XVIII^e et du XIX^e siècles en analysant à partir de Walter Benjamin la figure des « ruines prospectives » et l'« allégorie des ruines du progrès » qui en découle. À l'autre bout du spectre, André Habib interroge certaines pratiques contemporaines de recyclage cinématographique utilisant des fragments de pellicules abîmées. Ces œuvres révèlent la dimension spectrale, fantomatique du cinéma et élèvent au rang d'art la passion esthétique des archives cinématographiques, vouées à la disparition.

Le caractère allégorique des ruines, qu'il s'agisse de fiction littéraire ou de cinéma expérimental, excède de la sorte la seule référence à la destruction et à la fragmentation; il en devient même parfois emblématique du dispositif narratif. C'est ce que suggère Richard Bégin, pour qui l'évocation de la destruction en fiction révèle, jusqu'au sublime, l'imaginaire, moderne ou contemporain, dans lequel s'inscrit cette dernière. Les ruines se confrontent également à la limite de la représentation, comme en témoigne l'article de Javier Bassas Vila qui, développant la terminologie phénoménologique de Jean-Luc Marion et notamment le concept de « phénomène saturé », fait de la perception des ruines une manifestation sans objet. Cyril Thomas, pour sa part, se penche sur les photographies de Shōmei Tōmatsu à Nagasaki, et sur l'exploration douloureuse et complexe d'une mémoire fragmentée de l'histoire et de l'événement à laquelle elles donnent lieu.

L'installation de Victor Burgin, *Voyage to Italy*, dont nous présentons dans ce dossier quelques fragments photographiques, dialogue avec une longue tradition – à la fois littéraire, picturale, photographique et philosophique – liée à la représentation de Pompéi, tout en proposant une réflexion sur l'ontologie de l'image photographique et ses affinités électives avec la ruine. Les ruines participent ainsi d'une longue histoire de la sensibilité. Johanne Lamoureux analyse en ce sens le rôle crucial que vient jouer *Les Ruines* de Volney dans l'éducation littéraire de la Créature de *Frankenstein* de Mary Shelley. L'ouvrage de Volney, sous-titré *Méditations sur les révolutions des empires*, se révèle au fil de la lecture que Lamoureux en propose un intertexte puissant, qui offre à la Créature la clé de son origine, tout en annonçant l'inéluctable « processus de dégradation », la ruine et la fragmentation de l'être, au cœur du roman.

Ainsi, les ruines participent d'un imaginaire qu'il est opportun d'étudier en suivant des approches variées, du Land Art de Robert Smithson sur lequel se penche Michel Makarius à la lumière de la « lithophilie » des Romantiques allemands, et à la lecture que propose Isabelle Hersant de l'œuvre d'Ana Mendiata, où les diverses traces du corps de l'artiste, dans leur manifestation éphémère, opposent à la pérennité du monument la valeur précaire de l'instant. L'œuvre de Mendiata fait d'ailleurs écho sur bien des points à la lecture de deux ouvrages de Derrida (*Feu la cendre* et *Mémoires d'aveugle*) que propose Joana Masó, où la cendre et la ruine sont présentées comme des motifs d'une incomplétude originaire, d'un futur antérieur, toujours « déjà-là ».

Un imaginaire de la fragilité et de la dévastation parcourt toutes les œuvres et les réflexions dont il est question dans ce numéro de *Protée*. Au-delà de leur motif poétique ou de leur motivation médiatique, ces « ruines » non seulement rendent la pratique sémiotique témoin de la faillibilité du monde, mais apparaissent aussi comme les gardiennes privilégiées d'un langage en mesure d'évoquer l'imprésentable et, qui sait, de toucher au Réel, et à la part sensible du temps.

NOTES

1. Ce projet de numéro trouve son origine dans le colloque « L'imaginaire des ruines » organisé au printemps 2006 par l'Équipe de recherche sur l'imaginaire contemporain : littérature, imaginaire et nouvelles textualités (Éric Lint) en collaboration avec *Figura*, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire de l'Université du Québec à Montréal, ainsi que le Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) de l'Université de Montréal.

2. Notamment l'exposition *Irresistible Decay: Ruins reclaimed*, au Getty Center, Los Angeles, 16 décembre 1997 au 22 février 1998, accompagnée d'un catalogue dirigé par M. S. Roth, C. Lyons et C. Merewether (1997); le colloque *Ruins of Modernity*, University of Michigan, 17-19 mars 2005; la publication des ouvrages de M. Makarius (2004), R. Ginsburg (2004) ou S. Forero-Mendoza (2002).

3. On lira à ce sujet Edensor (2005).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUGÉ, M. [2003]: *Le Temps en ruines*, Paris, Galilée.
 EDENSOR, T. [2005]: *Industrial Ruins. Space, Aesthetics and Materiality*, Oxford et New York, Berg.
 FORERO-MENDOZA, S. [2002]: *Le Temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon.
 GINSBURG, R. [2004]: *The Aesthetics of Ruins*, Amsterdam et New York, Rodopi.
 HARTOG, F. [2003]: *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil.
 MAKARIUS, M. [2004]: *Les Ruines*, Paris, Flammarion.
 ROTH, M. S., C. LYONS et C. MEREWETHER (dir.) [1997]: *Irresistible Decay*, Los Angeles, Getty Research Institute.

LES RUINES DU PROGRÈS CHEZ WALTER BENJAMIN

ANTICIPATION FUTURISTE, FAUSSE RECONNAISSANCE ET POLITIQUE DU PRÉSENT

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

LES ORIGINES D'UNE ALLÉGORIE POLITIQUE

« Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant », écrivait Rimbaud (1946: 170) comme en écho au noir prophétisme des *Fusées* de Baudelaire: « le monde va finir » (1999: 665). Si le progrès n'annonce rien qui vaille, précise Walter Benjamin au lendemain du pacte germano-soviétique de 1939, c'est que l'histoire ne connaît encore que les paysages ravagés de la catastrophe. À l'heure des plus grands périls, quand le rêve communiste et le cauchemar national-socialiste ne font qu'un, l'urgence d'une « organisation du pessimisme » (2000a: 132), dont Benjamin avait pris conscience dix ans plus tôt au contact du surréalisme, trouve dans ses célèbres thèses sur le concept d'histoire sa figure allégorique.

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès.

(2000c: 434)¹

Plus encore qu'à Baudelaire qui décrivait la croyance au progrès comme une « extase de gobe-mouches » (1951: 1033) ou à Georges Sorel qui s'y opposait en l'associant à « l'idéologie des vainqueurs » (1947: 8), la plupart des exégètes estiment à raison que l'allégorie des ruines du progrès renvoie à un double héritage où se conjoignent un matérialisme historique capable de remettre la dialectique hégélienne sur ses pieds et une théologie juive articulant mémoire et espérance. De même que, selon la première thèse sur le concept d'histoire de Benjamin, la théologie est le nain bossu qui anime la marionnette du matérialisme historique, le messianisme se cache, dans l'allégorie des ruines du progrès, derrière une philosophie de l'histoire restituée à son principe saturnien. On se souviendra

que, suivant la phénoménologie hégélienne, le regard rétrospectif que nous portons sur le passé ne distingue *a priori* que le «spectacle lointain de la masse confuse des ruines» par lequel «l'histoire nous apparaît comme l'autel où ont été sacrifiés le bonheur des peuples, la sagesse des états et la vertu des individus» (Hegel, 1965: 102-103)². Cependant Hegel a tôt fait de condamner ces «réflexions sentimentales» pour exiger de l'historien qu'il s'élève au-dessus de ces «sublimités vides et stériles» (1965: 103-104) et reconnaisse que la négativité n'est qu'un moment du procès téléologique au cours duquel l'Esprit se manifeste et s'actualise dans la matière du monde. Or l'Ange de l'histoire renverse la perspective: ce n'est plus la perception immédiate des ruines qui masque à la conscience la loi inflexible des progrès de l'Esprit, c'est bien au contraire le fantasme téléologique d'une humanité progressant d'époque en époque qui fait écran à cette négativité sans relâche dans laquelle s'ancre la véritable espérance messianique. Gershom Scholem expliquait à cet égard que ni la Bible ni les prophètes ne pensaient la rédemption comme le résultat d'un développement historique selon le modèle des Lumières:

Leur optimisme, leur espérance n'étaient pas dirigés vers ce que l'histoire peut apporter mais vers ce qui surgira de ses ruines et se révélera ainsi, après la fin de l'histoire, à la fin des temps.

(1974: 33)

Chez Benjamin, ce sont ainsi les cadavres des vaincus et les ruines produites par la marche du progrès qui conservent la mémoire prophétique d'une rédemption en mesure d'interrompre le cours catastrophique de l'histoire. Les images de rêve, qui seules peuvent réveiller du sommeil progressiste, sont à trouver dans ce que la destruction de la tradition semble avoir privé d'avenir.

Toutefois, une telle recension des sources philosophiques et théologiques de l'allégorie benjaminienne passe sous silence une influence littéraire essentielle à sa genèse. On sait que les thèses sur le concept d'histoire devaient constituer l'armature théorique d'une archéologie critique du

XIX^e siècle français, non à la manière d'une méthodologie imposée de l'extérieur aux objets de l'historien, mais comme une constellation de pensée déjà inscrite dans les artefacts consignés et réfléchis par le *Livre des passages*. Justement, l'allégorie des ruines du progrès reprend et déplace un *topos* de la réflexion romantique, qui trouve des expressions dans la poésie de Vigny, Lamartine ou Hugo et qui, après les démolitions entreprises par Haussmann, deviendra un véritable lieu commun de l'imaginaire littéraire de l'époque. C'est le thème d'une destruction future de la ville de Paris, qui renvoie aux ruines prospectives déjà présentes chez Du Bellay et Diderot³. L'allégorie benjaminienne rappelle en outre certains des premiers récits d'anticipation publiés en France dans lesquels revient le même chronotope: Alfred Franklin, en 1875, en offre sans doute la manifestation la plus éclatante avec *Les Ruines de Paris en 4875*, mais on le trouvait déjà en 1771 dans *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais* de Louis Sébastien Mercier et en 1805 dans *Le Dernier Homme* de Jean-Baptiste Cousin de Grainville. Benjamin consacre à ce thème un amas de notes et de citations dans les cahiers préparatoires du *Livre des passages* et en propose une interprétation succincte, qui porte à première vue la marque d'un marxisme orthodoxe: «[L]es rêveries sur le déclin de Paris [...] traduisent la conscience obscure de ce que la croissance des villes s'accompagne de celle des moyens qui permettent de les raser» (2002: 122). Selon la logique de la *camera obscura* par laquelle Benjamin interprète les fantasmagories du siècle bourgeois, les ruines prospectives expriment, d'une part, l'hégémonie de l'idéologie du progrès, qui suppose une conscience temporelle orientée vers l'avenir, et témoignent, d'autre part, comme en une image inversée, d'une frayeur quasi archaïque devant un développement industriel capable de réduire la métropole en une nouvelle Pompéi. Les récits d'anticipation présentant les ruines futures de Paris, bien qu'ils ne soient ni commentés ni même évoqués dans ce qui nous reste du *Livre des passages*, à l'exception de *Paris depuis ses origines jusqu'à l'an 3000* de Léo Claretie, permettent d'éclairer la critique de

l'idéologie progressiste chez Benjamin et de reconnaître la mémoire culturelle dont elle est chargée. Il y a en effet tout lieu de croire que les uchronies futuristes du XIX^e siècle français en forment l'intertexte lointain et qu'elles sont dépositaires de l'une de ses principales significations politiques.

LES RUINES PROSPECTIVES

DE LA « LITTÉRATURE FUTURISTE »

Si la croyance en une « perfectibilité continue et indéfinie de l'homme » devient dominante deux décennies avant la Révolution, comme le soutenait Tocqueville (1998 : 278), et que Louis Sébastien Mercier fait paraître en 1771 la première utopie progressiste, il faut néanmoins attendre le début de la monarchie de Juillet pour que soit établie une corrélation entre l'émergence de l'idéologie du progrès et l'invention du récit d'anticipation moderne. En 1834, Félix Bodin publie un ouvrage intitulé *Le Roman de l'avenir*, situé à mi-chemin entre la critique littéraire et la fiction spéculative. L'intrigue se déroulant au XX^e siècle se trouve enchâssée entre une préface, une introduction et un post-scriptum qui définissent, selon ses propres termes, « la poétique du genre » (1834 : 28)⁴. Bodin y revendique la légitimité du roman d'anticipation, qu'il nomme par un néologisme « littérature futuriste », et en explique l'apparition en se référant à « l'idée de la perfectibilité fondée sur l'histoire » qui aurait remplacé depuis un demi-siècle « la croyance en une dégénérescence progressive de l'humanité »⁵. Parce que « l'opinion philosophique » a transposé « l'âge d'or du passé dans l'avenir », il importe selon lui de « sortir de ce passé si triste sur lequel nous vivons en littérature » et de défendre « l'épopée de l'avenir » qui, par la représentation d'« un merveilleux tout vraisemblable », saura « hâter les progrès de l'humanité ». Parmi les œuvres qui ont préparé cette littérature futuriste, Bodin évoque notamment *L'An 2440* de Mercier et *Le Dernier Homme* de Jean-Baptiste Cousin de Grainville, deux œuvres dont les préfigurations de l'avenir ont ceci en commun qu'elles prophétisent l'ensevelissement de la capitale française sous ses ruines.

Dans *L'An 2440*, Mercier décrit Paris comme l'Atlantide du futur capable de réaliser les idéaux d'émancipation des Lumières. Après avoir entendu les critiques sévères d'un Anglais à l'endroit de la capitale française, le narrateur s'endort pour la nuit et sombre dans un rêve où lui apparaît Paris au troisième millénaire. Au terme d'une visite des principales institutions publiques et juste avant que son réveil ne vienne interrompre son songe, il se rend aux ruines du Palais de Versailles, dont il s'enchanté puisqu'elles témoignent de l'écroulement de l'absolutisme royal. Parmi les décombres, il rencontre l'âme errante de Louis XIV, qui lui donne la clé de la scène de ruines qu'il contemple avec délectation.

Ici a coulé un fleuve de larmes pour composer ces bassins dont il ne reste aucun vestige. Voilà ce qui subsiste de ce colosse qu'un million de mains ont élevé avec tant d'efforts douloureux. Ce palais péchait par ses fondements ; il était l'image de la grandeur de celui qui l'a bâti. Les rois, ses successeurs, ont été obligés de fuir, de peur d'être écrasés. Puissent ces ruines crier à tous les souverains que ceux qui abusent d'une puissance momentanée ne font que dévoiler leur faiblesse à la génération suivante...

(Mercier, 1999 : 293-294)

Comme en une préfiguration de la dialectique hégélienne, Mercier voit à l'œuvre la négativité du temps historique qui abat une à une les manifestations du pouvoir despotique pour avancer vers un futur éclairé et maître de lui-même. Les ruines de Versailles lui révèlent une dialectique où le pouvoir, une fois sa force maximale atteinte, s'aliène lui-même pour donner jour à ce qui le renversera et relancera ainsi la course de l'humanité vers une justice à venir. Mais l'« Épître dédicatoire à l'an 2440 », qui ouvre l'uchronie de Mercier, présente sous un jour plus sombre cette négativité progressiste, puisque sa puissance paraît capable de se renverser en une violence aveugle à la distinction du bien et du mal, confondant dans ses ravages les défenseurs de la liberté et les tyrans.

Auguste et respectable année, qui doit amener la félicité sur la terre ; toi, hélas ! que je n'ai vu qu'en songe, quand tu viendras à jaillir du sein de l'éternité, ceux qui verront ton soleil fouleront

*aux pieds mes cendres et celles de trente générations
successivement éteintes et disparues dans le profond abîme de la
mort. Les rois qui sont aujourd'hui assis sur des trônes ne seront
plus; leur postérité ne sera plus; et toi, tu jugeras ces monarques
et les écrivains qui vivaient soumis à leur puissance. [...] Que ne
puis-je te voir autrement qu'en songe, année si désirée et que mes
vœux appellent! Hâte-toi! Viens éclairer le bonheur du monde!
Mais que dis-je? Délivré des prestiges d'un sommeil favorable, je
crains, hélas! je crains que ton soleil ne vienne un jour à luire
tristement sur un informe amas de cendres et de ruines!*

(Ibid.: 25-26)

L'apôtre de la perfectibilité manifeste dès l'ouverture de son récit son inquiétude devant une accélération de l'histoire dont il ne sait ce qu'elle laissera debout et ce qu'elle réduira en poussière, comme si l'enthousiasme du progrès se doublait d'une irréductible angoisse de la perte. Il lui apparaît que la négativité pourrait détruire jusqu'à la mémoire de ceux qui ont espéré la fin de la tyrannie et de l'injustice. Par cette inquiétude face au temps historique de la modernité, l'uchronie de Mercier illustre exemplairement l'antinomie originaire d'un avenir espéré qui peut tout à la fois mettre un terme à l'obscurantisme et révéler la vanité de ceux qui croyaient participer à l'émancipation d'une humanité éclairée.

Trois décennies après Mercier, en 1805, Grainville publie *Le Dernier Homme*, une épopée futuriste que Jules Michelet, 70 ans plus tard, considérera comme l'allégorie de «l'âme même du temps» (1982: 503-510). *Le Dernier Homme* commence, exactement comme chez Volney, près des ruines de Palmyre, où le narrateur entre dans la caverne de la mort où personne avant lui n'avait pu pénétrer. Devant «les éclats d'une horloge brisée», un esprit céleste lui permet de contempler «la scène qui terminera les destins de l'univers», scène qui l'émeut, remarque-t-il, comme «un voyageur qui découvre, sous des amas de ronces, le dernier débris d'une ville célèbre» (Grainville, 1805, t.I: 5, 6 et 10). Il y apprend comment un certain Omégare, dernier descendant des rois de France sur une terre devenue stérile, devra

refuser de se reproduire pour que s'accomplisse le plan divin d'une destruction du monde. Après avoir abandonné la jeune Sydérie avec laquelle il pensait un temps pouvoir régénérer la race humaine, Omégare revient au pays de ses ancêtres et, sur les rives desséchées de la Seine, reconnaît les signes avant-coureurs de la résurrection des morts. Les tombeaux s'ouvrent dans les campagnes autour de Paris, où «les ruines mêmes ont péri» (ibid., t.II: 86), à l'exception d'une édifiante statue de Napoléon sauvée *in extremis* de la destruction.

Ce lieu n'est qu'un désert, un vaste champ de poussière, le séjour de la mort et du silence. Omégare jette les yeux sur cette triste étendue, et n'y voyant que des cendres entassées, il dit tout ému : Sont-ce là les restes de cette ville superbe dont les moindres mouvements agitaient les deux mondes? Je n'y trouve pas une ruine, une seule pierre sur laquelle je puisse verser mes larmes; et moi je craindrais de voir périr la terre, ce tombeau de l'homme et de ses établissements! (Ibid.: 85)

C'est dans ce désert qu'est devenue la capitale française qu'Omégare s'éteint, et avec lui, toute l'humanité. L'esprit céleste exhorte le narrateur à transmettre à ses contemporains l'histoire de l'avenir – «histoire digne d'être racontée» – et à célébrer avec eux le dernier homme parce que celui-ci «manquera d'une postérité qui le connaisse et l'admire»: «*Je veux qu'avant de naître, il vive dans la mémoire*» (ibid., t.I: 7; je souligne). Par une singulière inversion de la doctrine de *l'historia magistra vitæ*, Grainville situe dans un futur éloigné l'*exemplum* que les hommes doivent se remémorer pour y conformer leur conduite, comme si c'était désormais l'avenir, mais un avenir catastrophique, qui éclairait le présent. Antinomie, encore une fois, où l'avenir obsède une mémoire qui y cherche des schèmes d'action et qui y découvre pourtant, avec plus de radicalité encore que chez Mercier, la négativité destructrice du temps historique. Car les leçons de l'histoire sont ici celles de ses ruines, comme si la force d'altération du temps – en soi capable du meilleur et du pire – n'annonçait plus qu'une catastrophe qu'il fallait commémorer avant même qu'elle n'advienne. Étrange

désorientation temporelle par laquelle le présent de l'histoire, détaché de son passé et happé par le futur, semble condamné à porter le deuil de sa propre espérance.

Ces ruines prospectives de Paris dans certains des premiers récits d'anticipation de la littérature française rappellent avec force que l'évolution des discours progressistes, depuis le XVIII^e siècle, est inséparable de l'angoisse de la perte qui leur est contemporaine et qui s'ancre dans une conscience aiguë de l'historicité des régimes de vérité, des systèmes de valeurs et des pratiques politiques⁶. C'est que la poétique du progrès suppose les avancées répétées d'une humanité capable de devenir maîtresse d'elle-même en se délestant des erreurs du passé et en abandonnant ses modes de vie et ses schèmes de pensée antérieurs. Il appartient en cela à l'optimisme progressiste d'engendrer son contraire sous la forme d'une crainte sourde devant l'érosion de la mémoire culturelle et les ravages qui peuvent en découler. C'est sans doute pourquoi le lieu d'énonciation de l'uchronie futuriste, ici représenté par la Ville lumière, paraît d'ores et déjà voué à la ruine. La projection narrative vers le futur interroge avec inquiétude ce qui restera du présent quand il sera devenu passé. La réflexion sur l'usage des temps verbaux dans le récit d'anticipation, que l'on trouve dans l'introduction du *Roman de l'avenir* de Félix Bodin, est révélatrice à cet égard. Bien que son intrigue se déroule au XX^e siècle, Bodin situe le présent de son énonciation plus loin en aval de manière à

raconter toutes ces choses futures au présent ou au passé, comme si le roman lui-même avait été écrit et publié dans deux cents ans d'ici, comme s'il s'adressait au public qui existera dans ce temps-là. (1834: 56)

Une telle convention narrative montre bien comment le présent de l'énonciation se voit oblitéré par une narration futuriste qui l'indexe à un moment appartenant désormais au passé. Par là, la poétique du progrès donne paradoxalement à se souvenir de *ce qui* est sous le mode de *ce qui ne sera plus* ou du moins ne subsistera que comme traces. Là où la doctrine des

leçons de l'histoire tendait à *présentifier* le passé et à le transmettre comme *exemplum*, l'anticipation progressiste *passéifie* le présent et le relègue, pour ainsi dire, aux oubliettes d'une mémoire précaire. Quand l'*historia magistra vitæ* éclairait le présent par la mémoire vive de l'autrefois, l'anticipation progressiste obscurcit l'aujourd'hui en lui donnant, avant même qu'il ne s'offre à l'expérience, la forme d'un souvenir mis en danger. Benjamin écrivait que «la croyance au progrès semble autant relever de la pensée mythique que la représentation de l'éternel retour» (2002: 144), précisément parce que le présent de celui qui raconte l'avenir, même sous le mode de la fiction, se ramène à «quelque chose qui s'est déjà déroulé dans la nuit immémoriale des temps antérieurs» (*ibid.*: 141). Dans cette perspective, les ruines prospectives de Paris constituent une figure condensatrice qui illustre à la fois le futurisme du régime moderne d'historicité et l'impuissance d'un présent médusé par un avenir face auquel il est toujours déjà passé.

LE PROGRÈS COMME PÉTRIFICATION DU PRÉSENT

Ces ruines prospectives renforcent le constat d'un appauvrissement de l'expérience que Benjamin a défendu dans ses lectures de la poésie baudelairienne en s'inspirant notamment de la philosophie bergsonienne du temps.

La théorie de la mémoire telle qu'elle a été développée dans Matière et Mémoire se rattache à un type d'expérience qui, au cours du XIX^e siècle, a subi des atteintes profondes. Bergson tend, grâce à la catégorie de la mémoire, à restaurer le concept d'une expérience authentique. (2003: 316)

C'est dire que Benjamin historicise radicalement la métaphysique de Bergson et tend à la traduire en une pensée du politique qui, selon lui, vise à répondre à une crise de l'expérience historique⁷. Or la substitution progressiste d'une *mémoire d'un passé encore à venir* à la *perception vive du présent* peut être interprétée à la lumière de l'illusion du déjà vu que commentait Bergson dans son célèbre article sur «La fausse reconnaissance et le souvenir du présent» (2003: 110-152)⁸. Selon l'auteur de *Matière et Mémoire*,

la paramnésie, qui nous laisse croire que nous avons déjà vécu autrefois ce que nous vivons en réalité pour une première fois, constitue une pathologie mémorielle qui éclaire la formation normale du souvenir. La philosophie bergsonienne soutient en effet que chaque présent se dédouble dans la conscience de manière immédiate : « la formation du souvenir n'est jamais postérieure à celle de la perception ; elle en est contemporaine » (2003 : 130). Ainsi, toute expérience temporelle s'effectuerait simultanément sur deux plans : d'une part, le présent serait l'objet d'une perception qui oriente le sujet vers un faisceau d'actions possibles ; d'autre part, le présent serait en même temps l'objet d'un souvenir qui ira bientôt s'inscrire dans la mémoire. L'illusion du déjà vu proviendrait d'une inattention momentanée à la vie par laquelle le sujet se détournerait soudainement du présent comme espace d'action pour ne se concentrer que sur le processus de formation du souvenir qui lui est contemporain. Lors de la fausse reconnaissance, le présent serait saisi dans sa *virtualité mémorielle* plutôt que dans son *actualité perceptive*. C'est l'action possible du sujet sur le monde qui s'effacerait un instant de sa conscience au profit du seul « souvenir du présent », ce qui ferait naître en lui le sentiment que ce dont il fait l'expérience est déjà advenu dans le passé.

C'est à partir de la même conception de la mémoire que l'on peut reconstituer une part essentielle de la critique benjaminienne du progrès. L'anticipation progressiste, produisant elle aussi un souvenir du présent, détourne les acteurs de l'histoire de la conscience de l'action et appauvrit l'expérience vive du présent. Le présent est non plus le lieu d'un agir, mais le rêve éveillé de ce qui paraît déjà advenu et qui, dès lors, se réduit à une virtualité mémorielle. La poétique du progrès provoque en effet le souvenir du présent plutôt que sa perception, puisque ce dernier est considéré depuis une perspective future face à laquelle il apparaît sous la forme d'une antériorité impuissante. Le présent comme théâtre d'actions éthiques et politiques s'efface au profit d'un tableau remémoré qui troque l'actualité de la perception pour

la virtualité du souvenir. En ce sens, la poétique du progrès produit, tout comme l'historicisme selon Benjamin, une illusion de fausse reconnaissance où le présent, plutôt que d'esquisser la possibilité d'une action sur l'histoire, se transforme en objet d'une diction et d'une fiction rétrospectives. La poétique du progrès construit le présent non pas comme le lieu où *le sujet produit l'histoire*, mais comme le lieu où *l'histoire a toujours déjà produit le sujet*. C'est précisément pourquoi le présent s'y expose comme ruines : il est non plus le mouvement par lequel la matière du monde est investie ici et maintenant, mais la manifestation d'un temps historique sans présence, le rêve d'une histoire écrite avant même qu'elle n'advienne et dont il ne reste qu'à décrypter les hiéroglyphes. Passé et avenir échangent leurs rôles jusqu'à retirer aux contemporains la possibilité d'agir sur le présent de l'histoire⁹.

Les ruines prospectives de Paris rendent compte du paradoxe inhérent au régime moderne d'historicité. Comme l'a bien montré l'historien allemand Reinhart Koselleck, l'ordre du temps qui s'installe en Europe au déclin des Lumières suppose une érosion de la tradition par laquelle les champs d'expérience hérités du passé et déterminant l'appréhension du présent se dissocient des horizons d'attente par lesquels l'avenir prend forme en un réseau d'images et d'affects. À l'âge de la pensée de la perfectibilité, puis de l'idéologie du progrès, les leçons de l'histoire sont invalidées par un sentiment d'accélération du temps qui oblige continûment à se projeter vers un avenir autre, au point que « le présent se dérobe à toute expérience vécue » :

Car le temps accéléré en soi, c'est-à-dire notre histoire, rétrécit les champs d'expérience, les prive de leur pérennité, et met sans cesse en jeu de nouvelles inconnues, de sorte que face à la complexité même de ces inconnues, le présent se dérobe dans l'inexpérimentable. (Koselleck, 1990 : 32)

C'est précisément contre cet appauvrissement d'un présent écartelé entre un passé qui n'est plus et un avenir qui n'est pas encore que voudrait lutter l'Ange de l'histoire. Car l'Ange aux yeux écarquillés, s'il

regarde le passé, voudrait d'abord s'attarder au présent, littéralement laisser au présent le temps de s'investir lui-même comme scène du politique, mais la tempête du progrès le pousse vers l'avenir. C'est ce mouvement immaîtrisable, le déportant sans repos, qui produit l'amoncellement des ruines à ses pieds ; c'est cette poussée orageuse vers le futur qui ne laisse à aucun présent la chance de se saisir autrement que comme souvenir. L'Ange de l'histoire est porté par le désir de Josué, celui d'« interrompre le cours du monde » (Benjamin, 1996 : 223) pour préserver le présent des ruines sous lesquelles la fascination de l'avenir l'ensevelit à chaque instant. Comme l'écrivait Adorno, « le progrès signifie échapper à la fascination, même à celle du progrès » (1984 : 161). De même chez Benjamin, « le progrès se produit là où il prend fin » (*ibid.*), c'est-à-dire dans un présent qui saisit l'actualité de sa propre puissance en se dérochant à la fascination futuriste qui tend à le pétrifier. S'il y a bel et bien une éthique de la mémoire chez Benjamin, qui invite à se rappeler les vaincus et à rendre justice à leurs espérances déçues, celle-ci s'articule néanmoins à une politique du présent que la poétique du progrès entrave.

La neuvième thèse sur le concept d'histoire s'inscrit bien sûr dans la continuité de l'*Origine du drame baroque allemand*, où Benjamin opposait le symbole et l'allégorie en regard de la catégorie du temps :

Alors que dans le symbole, par la sublimation de la chute, le visage transfiguré de la nature se révèle fugitivement dans la lumière du salut, en revanche, dans l'allégorie, c'est la facies hippocratica de l'histoire qui s'offre au spectateur comme paysage primitif pétrifié. (2000a : 178)

Les ruines du progrès, telles que les voit l'Ange de l'histoire, constituent bien une allégorie, puisque l'histoire s'y expose en deçà de toute rédemption. Cependant, là où l'étude du *Trauerspiel* opposait au progrès et à l'enthousiasme des Lumières kantienues la décadence et la mélancolie du baroque, l'allégorie inspirée de l'*Angelus Novus* de Klee en montre l'imbrication irréductible : il n'y a pas d'enthousiasme

progressiste qui ne témoigne d'une mélancolie devant la *facies hippocratica* du présent de l'histoire. Et si Benjamin affirme dans *Le Livre des passages* que « surmonter la notion de "progrès" et surmonter la notion de "période de décadence" ne sont que deux aspects d'une seule et même chose » (2002 : 477), c'est que l'enthousiasme du *pas encore* et la mélancolie du *déjà plus* oblitèrent au même titre le présent comme lieu d'une possible interruption du cours du monde. Tous deux réduisent l'actualité du maintenant à la virtualité de l'autrefois et substituent à l'activité du présent la passivité du passé. À ce « souvenir du présent » que provoque l'idéologie du progrès, où la mémoire ne sert plus l'action, Benjamin oppose avec insistance, comme le remarquait Stéphane Mosès, une « intuition politique du présent » (1992 : 151). Et cette attitude, conformément à ce que Baudelaire appelait une « mémoire du présent » dans « Le peintre de la vie moderne », vise à rendre perceptible à nouveau le présent dans « sa qualité essentielle de présent »¹⁰. Comme l'écrivait Turgot en une formule que Benjamin cite au moins à deux reprises, « nous apercevons les événements trop tard, et la politique a toujours besoin de *prévoir*, pour ainsi dire, le *présent* » (Benjamin, 2002 : 496 ; 2003 : 452 ; je souligne). Les ruines du progrès signifient précisément l'oubli de lui-même d'un présent historique qui n'arrive plus à se reconnaître ni à se prévoir comme lieu d'un agir et qui demeure médusé par les sirènes de l'avenir comme si leurs voix lui parvenaient du plus lointain passé.

NOTES

1. Notons que, dans la version française due à Benjamin, il n'est pas question de *ruines*, mais de *décombres* : voir Benjamin, 2003 : 438.
2. Voir à ce sujet M. Löwy, 2001 : 75-77.
3. Depuis la Renaissance, la méditation littéraire sur les ruines s'ouvre fréquemment à la projection du sujet vers sa propre mort et, par métonymie, à l'extinction de sa propre civilisation. C'est cependant au XIX^e siècle que les représentations de ruines prospectives seront les plus nombreuses, probablement en raison du fort coefficient de discontinuité que l'ère des révolutions imprime à l'expérience historique. Sur le thème des ruines prospectives, on se référera à l'ouvrage classique de R. Mortier (1974) et surtout à l'excellent article

de P. Junod (1983). Notons enfin que l'écrivain italien G. Macchia a tenté, sur les pas de Benjamin, une semblable traversée des ruines futures de Paris (1993 : 359-412).

4. Sur cet ouvrage méconnu, je renvoie au commentaire de P. K. Alkon (1987). M. Angenot (1980) a donné un aperçu des récits et romans publiés au cours du XIX^e siècle qui annonçaient ce que nous appelons aujourd'hui la science-fiction, dont plusieurs sont structurés sur un principe d'anticipation largement tributaire de la notion de perfectibilité et de l'idéologie du progrès.

5. Ces citations, de même que les suivantes, proviennent toutes de la riche préface de l'ouvrage de F. Bodin (1834 : 15-32).

6. Cette hypothèse a notamment été formulée par J.-M. Goulemot (1996). On consultera aussi J.-M. Goulemot, J. Lecuru et D. Masseau (1990). Voir aussi mon article « Les uchronies fantômes » (2005).

7. Sur la « crise de l'expérience » : W. Benjamin, « Expérience et pauvreté », *Œuvres II* (2000b : 364-372) ; « Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », *Écrits français* (2003 : 264-298).

8. Pour une large part, cet article constitue une illustration de la théorie de la mémoire exposée dans le chapitre III de *Matière et Mémoire* (1999 : 147-198).

9. Évidemment, une telle interprétation de la poétique du progrès comme pathologie mémorielle tranche sur la vision usuelle des fonctions éthiques et politiques de l'utopie. On a l'habitude de considérer l'utopie, au moins dans sa forme classique, comme une structure spéculaire qui, par la représentation d'un lieu autre, produit une défamiliarisation capable de révéler la contingence du présent réel. La rhétorique de la *République* de Platon ou de *L'Utopie* de Thomas More suppose en effet un stade du miroir, pour ainsi dire, par lequel le sujet, reconnaissant l'image inversée de sa propre collectivité, peut réinvestir l'espace du politique ici et maintenant. Cependant, l'uchronie futuriste qui émerge au déclin des Lumières repose moins sur les paradoxes de l'espace que sur les paradoxes du temps et, en cela, construit une autre image du présent. L'altérité représentée est non plus le paradigme d'une action possible comme *exemplum*, mais bien ce qui confirme la détermination du présent par une puissance transhistorique transcendant le sujet. C'est du moins l'interprétation que le travail de Benjamin nous suggère.

10. J'ai tenté de rendre compte de la notion baudelairienne de mémoire du présent dans mon essai *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité* (2006 : 61-101).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADORNO, T. [1984] : « Le progrès », *Modèles critiques*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique ».
- ALKON, P. K. [1987] : « A Poetics of Futuristic Fiction : *Le Roman de l'avenir* », *Origins of Futuristic Fictions*, Athens, University of Georgia Press, 245-289.
- ANGENOT, M. [1980] : « Science-Fiction in France before Verne », *Science Fiction Studies*, vol. 5, n° 14, 58-70.
- BAUDELAIRE, C. [1951] : « Edgar Allan Poe, sa vie et ses œuvres », dans E. A. Poe, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » ;
- [1999] : *Fusées*, dans *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » ;
- [1999] : *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- BENJAMIN, W. [(1929) 2000a] : *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs » ;
- [1996] : *Charles Baudelaire. Un Poète byrrique à l'apogée du*

- capitalisme*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque » ;
- [2000b] : « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », dans *Œuvres II*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio » ;
- [2000c] : « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio » ;
- [2002] : *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Éd. du Cerf ;
- [2003] : « Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », *Écrits français*, introduction et notice de J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- BERGSON, H. [(1896) 1999] : *Matière et Mémoire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige » ;
- [2003] : « La fausse reconnaissance et le souvenir du présent » (1908), *L'Énergie spirituelle*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 110-152.
- BODIN, F. [1834] : *Le Roman de l'avenir*, Paris, Lecoq et Pougin.
- FRANKLIN, A. [1875] : *Les Ruines de Paris en 4875*, Paris, Librairie de l'écho de la Sorbonne.
- GOULEMOT, J.-M. [1996] : « Bibliothèques, encyclopédisme et angoisse de la perte : l'exhaustivité ambiguë des Lumières », dans M. Baratin et C. Jacob (dir.), *Le Pouvoir des bibliothèques*, Paris, Albin Michel, 285-298.
- GOULEMOT, J.-M., J. LECURU et D. MASSEAU [1990] : «angoisse de la perte, obsession de la somme et politique des restes à la fin du XVIII^e siècle », dans P. Citti (dir.), *Fins de siècle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 203-212.
- GRAINVILLE, J.-B. C. de [1805] : *Le Dernier Homme*, 2 tomes, Paris, Deterville.
- HAMEL, J.-F. [2005] : « Les uchronies fantômes. Poétique de l'histoire et mélancolie du progrès chez Louis Sébastien Mercier et Victor Hugo », *Poétique*, n° 144, 429-441 ;
- [2006] : *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe ».
- HEGEL, F. [1965] : *La Raison dans l'histoire. Introduction à la philosophie de l'histoire*, trad. K. Papaioannou, Paris, UGE, coll. « 10/18 ».
- JUNOD, P. [1983] : « Ruines anticipées ou l'histoire au futur antérieur », *L'Homme face à son histoire*, Lausanne, Payot, coll. « Publications de l'Université de Lausanne », 23-47.
- KOSSELLECK, R. [1990] : *Le Futur passé. Contribution à la sémantique historique des temps historiques*, trad. J. et M. C. Hoock. Paris, Éditions des hautes études en sciences sociales.
- LÖWY, M. [2001] : *Walter Benjamin. Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, PUF, coll. « Pratiques théoriques ».
- MACCHIA, G. [1993] : *Paris en ruines*, trad. P. Bédarida, Paris, Flammarion.
- MERCIER, L. S. [1999] : *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais*, Paris, La Découverte, coll. « Poche ».
- MICHELET, J. [1982] : *Histoire du dix-neuvième siècle. Œuvres complètes*, vol. XXI, Paris, Flammarion.
- MORTIER, R. [1974] : *La Poétique des ruines en France*, Genève, Droz.
- MOSÈS, S. [1992] : *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées ».
- RIMBAUD, A. [1946] : *Illuminations, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- SCHOLEM, G. [1974] : *Le Messianisme juif. Essais sur la spiritualité du judaïsme*, Paris, Calman-Lévy.
- SOREL, G. [1947] : *Les Illusions du progrès*, Paris, Marcel Rivière.
- TOCQUEVILLE, A. [1998] : *L'Ancien Régime et la révolution*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

LE TEMPS DÉCOMPOSÉ

RUINES ET CINÉMA

ANDRÉ HABIB

[Le cinéma] conserve à contre-temps, parce que le temps
cinématographique n'est pas ce qui coule, mais ce qui dure et coexiste.
(Deleuze, 1990: 105)

Interroger la relation entre ruines et cinéma, c'est d'entrée de jeu poser la question du temps et de sa perception sensible. Une façon d'aborder «l'imaginaire de la ruine au cinéma» consisterait à s'intéresser moins à la présence de la ruine *au* cinéma, aux effets de sens et aux types de temporalités qu'elle convoque, qu'à la ruine du film en tant que telle et aux usages singuliers auxquels elle donne lieu. En effet, les fragments du premier cinéma, qui survit souvent en lambeaux et qui porte les marques du passage du temps, donnent lieu depuis une vingtaine d'années à une nouvelle «poétique des ruines», à l'œuvre dans la pratique de plusieurs cinéastes expérimentaux qui explorent les possibilités expressives de ces «vestiges» abîmés ou morcelés. Je voudrais dans cet article me pencher brièvement sur cette tendance du cinéma contemporain et sur le singulier «goût de l'archive» qui lui est associé, en me penchant plus en détail, pour conclure, sur un film de Bill Morrison, *Light is Calling* (2003)¹. J'essaierai de proposer l'idée que le cinéma, en raison de l'intimité particulière qui le lie matériellement et ontologiquement au temps, est depuis plusieurs années le site d'une nouvelle mélancolie des ruines, prenant ouvertement – et ce n'est pas un hasard si ces poétiques émergent dans le contexte médiatique actuel – le contre-pied d'une culture numérique qui tend à aplanir toute «différence temporelle» et à effacer les effets de sens, voire le potentiel historique, qui se logent dans la matière-temps du cinéma. Mais avant d'aborder directement ces pratiques, un bref détour historique sur la représentation des ruines au cinéma s'impose. Ce parcours nous permettra de mettre en lumière l'évolution de cette figure et le statut qu'elle occupe à l'intérieur du cinéma moderne d'après-guerre, dans la mesure où, à bien des égards, les pratiques qui nous concernent dans le présent article en prolongent et en radicalisent l'expérience.



Light is Calling, réal. Bill Morrison, 2003 © Hypnotic Pictures 2007.

DES RUINES AU CINÉMA

Qu'il s'agisse des vestiges antiques, des décombres de la guerre ou des ruines anticipées, le cinéma a hérité de la peinture, de la littérature et de la photographie et, bien que selon des modalités propres, des différentes figures du temps de la ruine : présence du passé antique (le Pompéi de Rossellini dans *Viaggio in Italia* [1954], la *Roma* [1972] de Fellini); désastres contemporains de la guerre (les ruines de Francfort ou de Berlin, chez Wilder, Tourneur ou Rossellini², les ruines de Varsovie recréées pour *Le Pianiste* [2002] de Polanski); anticipation catastrophique (le Paris en ruines, imaginé par Marker au début de *La Jetée* [1962], les décombres de New York ou de San Francisco, du *Deluge* de Felix Feist [1931], à *The Day After Tomorrow* de Emerich [2003]). Dans chacun de ces cas, qui parfois se chevauchent dans un même film, la ruine est essentiellement ce qui a été filmé dans un décor réel, une reconstitution en studio ou au moyen de la technologie numérique.

Or, force est de constater que, à la différence de la photographie qui, très tôt, s'est trouvé des affinités électives avec la poétique des ruines³, le cinéma des premiers temps s'est à première vue peu intéressé aux ruines en elles-mêmes, perçues par les opérateurs-voyageurs comme trop statiques pour cet art du mouvement, dominé par le principe de «l'image-mouvement»⁴. Dans les premiers films Pathé, Lumière, Edison, on s'attarde plus volontiers aux troupeaux de chameaux en Égypte, aux volées de pigeons sur la place Saint-Marc, à des badauds d'une ville populeuse en Inde, qu'à l'examen de colonnes, de chapiteaux et de temples écroulés. Si les ruines y figurent, c'est comme décor pittoresque d'une action palpitante (*Dans les ruines de Carthage*, de Victorin Jasset [1907], en est le parfait exemple) ou comme lieu d'une destruction violente (*Gli ultimi giorni di Pompei* de Mario Caserini [1913]). Car, en retour, la catastrophe (contemporaine ou reconstituée) fascine : nombreuses sont les vues tournées sur le tremblement de terre de San Francisco de 1906⁵ ou encore sur l'ouragan qui détruisit Galveston en 1900⁶, avec ces

longs panoramiques sur la ville en ruine. D'ailleurs, le genre du film-catastrophe (historique ou d'anticipation) apparaît très tôt et offre pour l'essentiel l'image prédominante de la ruine au cinéma, au moins jusqu'à la Seconde Guerre mondiale; après cette dernière apparaîtra un autre mode d'appréhension de la ruine, visible notamment dans les films de Rossellini, Fellini, Pasolini, Wenders, Resnais, jusqu'aux œuvres de Tarr, Sokourov et de Angelopoulos.

S'il faut suivre Gilles Deleuze, la rupture moderne au cinéma, préfigurée dans le néoréalisme italien, consiste à subordonner le temps au mouvement. Une fois «sorti de ses gonds», le temps, disjoint et délié de sa dépendance au mouvement, se donne directement dans l'image comme un temps plié, débordé de l'intérieur par des strates qu'il contient en les redéployant sans cesse. Cette «image-temps», que Deleuze rapporte à l'émergence du cinéma moderne (Welles, Rossellini, Resnais, Visconti), ne serait pas apparue tout de suite pour elle-même, bien que les mouvements aberrants qui révèlent «l'antériorité [du temps] sur tout mouvement normal défini par la motricité» (1985 : 54) soient donnés au tout début du cinéma. Or, très tôt, on a cherché à conjurer ces «aberrations» en faisant du temps le «nombre» du mouvement, en le faisant procéder du raccord et de la constitution d'un mouvement ainsi normalisé, en inversant les rapports en quelque sorte. Ce n'est qu'à un détour de son histoire (l'après-guerre) que le schéma sensori-moteur se rompra et qu'apparaîtront ces «situations optiques et sonores pures», ces espaces déconnectés, ces états d'errances qui désenchaînent les rapports coordonnés entre la perception et l'action, en nous permettant d'accéder «à cette dimension proustienne d'après laquelle les personnes et les choses occupent dans le temps une place incommensurable à celle qu'ils tiennent dans l'espace» (*ibid.* : 56). Tout cela était pour ainsi dire en germe dès les débuts du cinéma. Mais il aura fallu «le moderne pour relire tout le cinéma comme déjà fait de mouvements aberrants et de faux-raccords» (*ibid.* : 59). Cela fait dire à Deleuze que «l'image-temps est le fantôme qui a toujours hanté

le cinéma, mais [qu']il fallait le cinéma moderne pour donner corps à ce fantôme» (*ibid.*).

Les visions «fantomatiques» qui s'expriment dans les divers réemplois des images du cinéma des premiers temps dans nombre de films expérimentaux qui m'intéressent (Jacobs, Gehr, Razutis, et plus récemment Morrison, Ricci Lucchi et Gianikian, etc.) sont fortement tributaires de cette influence, de cet éclairage rétroactif du cinéma moderne (sans s'y limiter toutefois). De la même façon, certains films de Garrel, de Rivette, de Ruiz, de Kennett Anger nous invitent à relire les œuvres de Lumière, de Feuillade ou de Méliès, moins – ainsi que l'a longtemps voulu une histoire officielle du cinéma – comme des étapes menant à l'institutionnalisation du cinéma narratif ou documentaire, que comme le tracé d'un mouvement du monde qui procéderait d'une saisie (d'un saisissement) de ce que Schefer appellera «l'être-fantôme» du temps dans l'image, antérieur à tout mouvement.

En donnant un corps à ce fantôme qu'est «l'image-temps», on pourrait se demander si le cinéma moderne ne fait pas apparaître – ou nous rappeler – les fantômes qui peuplent, depuis toujours, le premier cinéma et «l'ordinaire» du cinéma en général: c'est-à-dire, avant tout, la forme que prend ce trouble, du fait de l'introduction d'un «suspçon» de temps dans l'image. Cette idée, qui nous permet de donner une expansion théorique, historique et médiatique (que Deleuze semble négliger) à la sémiotique déployée dans *L'Image-temps*, correspond sur bien des points à l'entreprise de Jean-Louis Schefer dans *Du monde et du mouvement des images* (1997). La pensée de cet auteur, tout à la fois difficile, enchevêtrée, innovante et brillante, s'avère incontournable si nous voulons réfléchir au mode spécifique d'appréhension du temps au cinéma et à sa relation avec la ruine. Si le temps est représenté «directement» dans le cinéma moderne, tel que le théorise Deleuze, la pensée de Schefer nous permet de retraverser, à rebours, le «premier cinéma» et de tirer les conséquences théoriques de cette incursion du temps dans l'image: celle d'un vieillissement du monde, d'une

«spectralisation» des corps et des lieux. C'est ce même regard rétrospectif que l'on verra notamment mis en œuvre chez Bill Morrison.

Sans que la lecture de Schefer ne se trouve nommément infléchie par les «fantômes» du cinéma moderne (il n'en parle à aucun moment dans ces termes), il est raisonnable de soutenir qu'elle en porte la trace (du cinéma expérimental d'un Brakhage, par exemple, à certaines œuvres de Garrel ou de Godard). Elle transite par un regard contemporain sur ces images travaillées par le temps et que le temps habite comme sa hantise première, ouvrant ainsi une nouvelle dimension de l'image: celle de sa ruine, de son double spectral. Ce regard rétroactif aurait au moins deux conséquences: il permet d'inscrire la situation contemporaine et une subjectivité historique dans l'appréhension du cinéma (en particulier du cinéma des premiers temps), et, en retour, d'exposer le temps comme un enjeu fondamental de l'invention technique du cinéma aussi bien que des figures et des scénarios qu'il inaugure.

L'étude de Schefer sur le «milieu» de germination du «monde» des images en mouvement recoupe des réflexions sur la littérature (Poe, H.G. Wells), la psychanalyse (Freud), la philosophie (Lucrèce, Vico) et l'histoire de l'art (des peintures rupestres à Matisse). Elle consiste à cerner le creuset d'idées (sur l'univers, le mouvement, les machines mécaniques) dans lequel a pris forme le cinéma – moins comme sa conséquence logique et intentionnelle que dans un partage d'une même constellation, d'un même imaginaire – et ainsi à mieux saisir l'apport propre à son invention. Sa lecture est marquée par l'idée, que l'on retrouve chez Deleuze, d'une antériorité du temps sur le mouvement, puisque, pour Schefer, ce que le cinéma introduit dans l'image, c'est non pas le mouvement, mais le temps. Le mouvement serait même «né comme un accident d'enregistrement du temps, comme son chapelet» (*ibid.*: 15). Et ce «suspçon de temps» bouleversera radicalement «la durée du monde et sa surface» (*ibid.*: 10), en prenant le relais de ce qui était déjà en branle – et ébranlé en profondeur – dans l'imaginaire de l'époque.

L'émiettement de l'univers, que l'on retrouve tant dans les récits fantastiques que dans la décomposition scientifique du monde solide, s'est incorporé, greffé – comme une seconde peau – aux « scénarios poétiques » du premier cinéma :

Ils ont intégré au schéma de la vie des émanations (âmes, fumées, souvenirs, fantômes...), c'est-à-dire donné jeu et champ à l'instabilité du monde (et rien n'y a changé : vitesse, rêve, montage haché, superpositions, collages cubistes) : les histoires filmées ont intégré les faits de décomposition du monde dans la pensée comme une espèce de loi physique. (Ibid. : 13)

Il pousse au plus loin cette idée dans sa lecture somptueuse de *La Chute de la maison Usher* (1929) d'Epstein, à partir de laquelle il décline tous les appareils « à enregistrer le temps » convertis en mouvement (ce sont les premiers « appareils de fiction » du cinéma), qui mettent en abyme (et abîment, de l'intérieur) un univers travaillé par cette conscience du temps – matrice scénaristique inépuisable – que le cinéma introduit en en faisant une image. Le film d'Epstein en serait la conséquence logique. Si le cinéma est « une machine à fabriquer du temps », c'est dans la mesure même où il accélère l'œuvre ou le travail du temps sur les choses du monde, en le manipulant, variant durées et mouvement en une dramaturgie inédite : il les décompose en se moulant au mouvement erratique et corrodant de l'univers. Car « [c]ette introduction du temps dans les images est un soupçon ou une possibilité de vieillissement instant du monde » (Schefer, 1997 : 76).

La Chute de la maison Usher serait un petit laboratoire présentant, comme à travers une loupe, ce lieu de « pure expérimentation des effets temporels » du cinéma, où le temps est devenu pleinement protagoniste et embraie sur le mouvement destructeur de l'univers (que Schefer rapporte à la révélation de Poe, dans *Eureka* [1848]). Le film réalise la « mise en ruine poétique du monde », en nous montrant le vieillissement des corps, l'éboulement des lieux, l'atomisation d'un mouvement effréné, l'instabilité et la friabilité de ces rencontres entre les hommes, les choses et les puissances dévorantes de l'univers, des

variations de durée, une plasticité du temps. Pour prolonger ces remarques sur *Usher*, nous dirions que ce ne sont pas seulement les individus et les lieux apparaissant dans un film des frères Lumière, une vue Pathé, un film de Gance ou de l'Herbier, qui sont d'une autre époque, d'une autre histoire : le film lui-même, par sa mécanique implacable, nous montre un autre temps, un monde qui, pour cette raison, s'affaisse et se décompose en floculations, qui enveloppe comme d'un voile funeste ce plâtre noirci des corps dansants, qui agite un grain instable, fait trembler une lumière qui rogne les décors et les visages⁷. C'est tout cela qui découle du fait que l'image, dès sa naissance, est, selon Schefer, simplement « donnée au temps, ou elle l'introduit ». Schefer poursuit :

[J]amais l'opposition dramatique du temps mangeant ou vieillissant les hommes et les choses à vue d'œil, réduisant l'univers en poussière d'atomes, cela n'avait jamais été une image, tout juste une conscience poétique ou morale. Enfin, arrangeant des histoires, contes, reportages, documentaires, le cinéma a montré que l'homme n'était pas contemporain de l'univers, ni même de l'univers des petites choses – il n'a pu, pour raconter quelque chose, qu'accélérer l'un ou l'autre. Ce qui séparait l'homme de l'univers ou faisait radiographie de ce conflit de temps était justement le corps de l'image. (1997 : 17)

Et ce corps d'image apparaît en vieillissant ce qu'il enregistre. Le temps ne s'est « pas introduit par un rajeunissement des images », mais en portant immédiatement à l'image « des signes de vieillissement » (*ibid.* : 15). D'où cette prolifération de fantômes, de revenants, de spectres, d'apparitions, de vampires qui peuplent les fictions des premières années du cinéma – et qui ne cessent de resurgir, depuis, sur les écrans. En même temps qu'il embraie sur les pratiques spirites, les photographies d'auras, les fantasmagories, tout le « continent onirique qui, comme un fuseau dévide sa laine, tisse sa toile depuis le début du XIX^e siècle » (*ibid.* : 116), le cinéma propose une doublure du monde qui se joue et machine « l'être fantôme du temps », comme « sa référence vraie »

(*ibid.* : 117). Or, si le cinéma est, de part en part, tout comme la photographie, une « affaire de fantômes », si le cinéma nous présente tant d'« êtres de la survivance » qui s'agitent sur l'écran, si, enfin, on parle volontiers et spontanément de « vieux films », « c'est sans doute, aussi, parce que l'image filmique est, aussitôt, intrinsèquement, menacée de disparition » (Didi-Huberman, 2001 : 11).

LES RUINES DE L'IMAGE

À la fin du XIX^e siècle, on a introduit le mot « pellicule » dans le vocabulaire technique de la photographie pour l'opposer à la « plaque » (elle-même très fragile pour la raison qu'elle était en verre). Il est extraordinaire que des hommes aient confié tant d'images, tant d'affects, tant de constructions, tant de beauté, à un support si proche, ontologiquement, de sa propre ruine.

(*Ibid.* : 13)

À tout ce qui a été dit jusqu'ici sur le temps du cinéma, nous serions tenté d'ajouter, à la suite de Cherchi Usai⁸, que, si la technique cinématographique et photographique traditionnelle dans sa définition la plus stricte consiste à recueillir la trace d'une impression de temps sur de la pellicule, elle est elle-même soumise, avec le temps, à une *surimpression* du temps, sous forme de décolorations, d'éraflures, de traces de décomposition : la pellicule (photo, cinéma) est « ontologiquement » proche de sa ruine et son espérance de vie est à peine plus longue que l'espace d'une vie (même si cette conscience est « assez nouvelle »). C'est ce que note d'ailleurs Jean-Louis Schefer, au début de son ouvrage :

Ce qui est peut-être aujourd'hui propre à la vie du cinéma n'est pas sa mémoire (son archive) mais la conscience assez nouvelle que cet art extraordinaire a produit des œuvres destructibles et qu'il est une machine à produire et à détruire : c'est un art de « passage » dans nos vies, c'est-à-dire un art de la transition et un dispositif de spectacle à peine moins éphémère qu'une vie humaine. (1997 : 6)

Roland Barthes le mentionnait déjà à propos de la photographie qui, « comme un organisme vivant, [...] naît à même les grains d'argent qui germent, [...]

s'épanouit un moment, puis vieillit » (1980 : 145). C'est sans doute ce constat qui lui fera rajouter – bien qu'il ne fasse pas le lien entre ses deux observations – quelques pages plus loin dans *La Chambre claire*, le Temps comme autre source du Punctum, à côté du « détail ». Le détail est de forme, il relève de la composition, alors que le Temps est d'intensité, « c'est l'emphase déchirante du noème ("ça-a-été"), sa représentation pure » (*ibid.* : 148). C'est cette sensation du Temps qui, pour Barthes, articule l'image sur la mort des sujets représentés, qui les *pré-destine* à la mort (« ils mourront », « ils sont déjà morts »). Il y a donc bien une relation entre la représentation du temps – comme durée et comme fugacité – et la fragilité des supports d'enregistrement dans lesquels le temps est pris, mais continue de *devenir*, c'est-à-dire de se corrompre, ne fût-ce que virtuellement⁹.

Edouardo Cadava, dans un texte fortement imprégné de Derrida, de Benjamin et de Barthes, écrit : « simultanément construite et effacée, chaque image est une ruine, un *lapsus imaginis* » (2001 : 38 ; nous traduisons). Sa méditation sinieuse et riche sur la fameuse photographie prise le 23 octobre 1940, trois semaines après le bombardement de la Holland House Library à Londres, repose sur le postulat qu'une image de ruine expose la « vérité » de toute image, la met en abyme en quelque sorte. En retour, une image en ruine, rongée par le temps, dramatise la dialectique de la perte et de la survivance, de la mémoire et de l'oubli, au cœur de chaque image. « Toute image est toujours, en même temps, une image de ruine, une image à propos de la ruine de l'image » (*ibid.* : 36 ; nous traduisons).

Le cinéma sans doute complexifie la donne temporelle – déjà complexe – de la photographie. Les « blocs de durée » du cinéma restituent ce que Kracauer appelle le flux de la vie, le « *flow of life* ». On pourrait alors dire qu'en incorporant – *en faisant corps avec* – le flux temporel de la réalité matérielle, la pellicule cinématographique prend en charge deux temps : une *matière-temps* prélevée sur du réel (lui-même soumis à la pression du temps, à sa finitude), un *temps-matière* qui constitue sa matérialité

temporelle. La «momie du changement», selon l'expression consacrée par Bazin, possède, elle aussi, un vecteur de temps; en elle aussi se *formule le changement*. Le support n'est pas indifférent à ce qu'il supporte, précisément parce qu'il n'est pas quelque chose sur lequel on pose une image. Comme le dit Didi-Huberman, «le support est ce dans quoi l'image *a pris*. Ce dans quoi l'image est *prise et partie prenante*» (2001: 11).

Le cinéma matérialise et rend perceptible le temps, non seulement parce qu'il capte, stocke et imprime des durées, qu'il dégage l'entrelacs de temps historiques amalgamés dans chaque image, qu'il périmise ce qu'il filme en inscrivant son passage dans des «objets temporels», mais aussi parce qu'il le traduit, dans le corps même du support, sous la forme d'un lent processus de destruction. Le temps rend visibles les marques, inscrites sur la pellicule, de son *passage* et de sa *survivance*. La pellicule est elle-même, pour emprunter un mot de Didi-Huberman, une «cendre vivante», une «affaire de fantômes».

À ses débuts, le cinématographe, inutile de le rappeler, était promesse d'immortalité. Plusieurs, suivant le cri du peintre de Poe dans le *Portrait ovale* (1842), se seraient écriés «c'est la vie elle-même!». Les premiers spectateurs du cinématographe n'auraient pas pu se douter qu'il s'agissait, *en vérité*, d'une machine à fabriquer de la ruine. Il suffit pour s'en convaincre de relire la presse corporative de l'époque:

*Lorsque ces appareils seront livrés au public, écrivait un journaliste en 1895, lorsque nous pourrions photographier les êtres qui nous sont chers, non plus dans leur forme immobile, mais dans leur mouvement, dans leur action, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue.*¹⁰

Ces discours, animés par la nouveauté de la technologie, se sont sans doute périmés assez vite, dès 1907, c'est-à-dire avant même que la pellicule ne manifeste des signes véritables de corrosion, au moment où la dimension «spectaculaire» du cinéma viendra se substituer, du moins dans la conscience populaire, à la mystique spectrale qui anime la

recension de Maxime Gorki, revenu du «pays des fantômes». La pellicule d'origine, celle qui avait servi à sa première inscription, possédait à peu près la durée de vie du fils des Lumières faisant ses premiers pas devant le Cinématographe, et bien des films (80% de la production du cinéma des premiers temps, selon les chiffres récents) auront eu le temps de disparaître avant d'être arrivés à ce terme. Car, par ailleurs, le cinéma est une industrie du spectacle, pour parler comme Malraux.

Naturellement, il est aussi un art de la reproductibilité technique et, si les images des premiers temps du cinématographe survivent et nous parviennent encore aujourd'hui sous une variété de supports, c'est bien à la faveur de contretypes, de restaurations et de transferts numériques qui permettent de débarrasser l'image de certaines de ses scories avant de se retrouver sur nos «petits écrans». Bien que la pellicule d'origine soit lointainement présente, comme «présence d'un lointain», aux supports qui nous sont donnés aujourd'hui pour accueillir les images, et qui tendent bien souvent à annuler leur «épaisseur historique»¹¹, ces premières images filmées, au début du siècle, parviennent à conserver cette spectralité, ce que j'appellerai leur caractère, *auratique*, de *revenance* ou de *survivance*. La *revenance* serait plus précisément ce qui résiste là où le temps a fait son œuvre, ce qui montre les signes à la fois d'une déréliction et d'un devenir. C'est ce temps paradoxal – qui n'est autre que le temps de la ruine – qui nous place au plus près de la spécificité du temps du cinéma (même si cette idée, aujourd'hui, semble elle-même vouée à disparaître et n'aura été que d'un temps). Si le cinéma archive du temps et du mouvement, il doit souvent, par le fait même, comme l'avait vu Epstein, «paye[r] la rançon de son privilège exclusif, d'exprimer la mobilité»¹².

ARCHIVE ET DISPARITION

Les archivistes, les restaurateurs et les historiens du cinéma (tout particulièrement des premiers temps) ont appris à composer avec le fragmenté, le décomposé, bien que, pour plusieurs d'entre eux, le

travail consiste à combler ces manques au mieux des connaissances, à effacer ou faire fi des traces délitantes qui se sont déposées sur le matériau filmique, à colmater l'incomplétude des éléments par des sources textuelles ou autres, quitte à condamner à l'oubli des pans entiers de collections où les bobines sont tantôt non identifiées, tantôt trop endommagées.

Il existe toutefois une autre utilisation du fragment et des ruines filmiques, appelée de leurs vœux par quelques rares archivistes et historiens du cinéma¹³, mais que l'on trouve surtout chez des artistes et des cinéastes dits expérimentaux, chiffonniers-plasticiens dont les œuvres sont apparues depuis les années 1980. Ces œuvres interrogent de diverses façons l'empreinte du temps sur la matière-mémoire de la pellicule, participant ou réagissant, c'est selon, à un *Zeitgeist* du cinéma contemporain, à l'époque de sa paradoxale mise au patrimoine et à l'aube de sa soi-disant disparition, alors que nous nous enfonçons dans ce que l'historien et archiviste Paolo Cherchi Usai a appelé il y a quelques années le «*Digital Dark Age*».

Je pense en particulier à l'éventail de films faits de pellicules trouvées, *found footage* selon l'expression consacrée, qui usent, recyclent, détournent parfois des fragments des premiers temps du cinéma pour en faire des œuvres «originales». Ces artistes mêlent au «goût de l'archive» une esthétique, souvent mélancolique, de la ruine et de la disparition.

Apparus depuis une vingtaine d'années tout au plus, ces films explorent les voies d'une véritable «archéologie poétique», à mi-chemin entre le film de compilation et le cinéma expérimental: c'est du moins ainsi que l'on peut sommairement caractériser les œuvres de Angela Ricci Lucchi et Yervant Gianikian, certains films de Peter Delpet, Gustav Deutsch ou Bill Morrison. Ces œuvres partagent un certain nombre de traits communs: en général, les images originales sont retirées de leur contexte narratif spécifique et viennent faire affleurer un temps englouti. Elles s'intéressent plus précisément aux effets saisissants de la décomposition ou du vieillissement de la pellicule nitrée (interdite dans les années 1950), aux effets de sens qu'engendre la juxtaposition de

fragments hétérogènes, ou encore à l'inconscient visuel, aux symptômes d'une époque que le ralentissement, le recadrage, la décomposition du mouvement révèlent.

Ces artistes ont ceci en commun qu'ils trouvent leur matériau de base – et c'est souvent leur unique matériau – dans des archives (institutionnelles, publiques, corporatives), ou encore dans des stocks rachetés de collectionneurs. Ces images, fréquemment rongées par la moisissure et l'usure, sont, selon le cas, transférées sur un support pellicule ou numérique, elles sont remontées, rephotographiées, travaillées à la tireuse optique et parfois (dans le cas de Ricci Lucchi et Gianikian notamment) recadrées, teintées, solarisées ou colorisées¹⁴.

Dominique Païni, dans l'une des classifications chronologiques hâtives mais utiles dont il a le don, avançait l'idée suivante: au moment où se constituèrent les premières cinémathèques, au début des années 1930, il s'agissait avant tout de sauver les films pour leur *valeur artistique*. Dans les années 1960, ce fut pour leur *valeur documentaire*, leur puissance de témoignage. Enfin, depuis les années 1980 (l'année 1980, rappelons-le, fut votée «année du patrimoine»), ce fut pour leur *valeur matérielle*: tout fragment de pellicule est désormais marqué du sceau d'une mémoire qu'il faut sauver à tout prix (Païni, 2002: 25-26). D'où, il me semble, les diverses élégies ou «célébrations du nitrée» (Smither, 2002), un certain engouement esthétique pour les films amateurs et de famille, qui privilégie bien souvent moins le contenu des images, leur indicialité, que les propriétés plastiques du support qui viennent *signifier* le passé.

Si tout film est matière et mémoire, il semble que, dans ces films, la matière soit devenue mémoire. Ces images font corps avec leur support, engendrant une indiscernabilité – qui produit ses propres effets de sens – entre ce qui relève de l'enregistrement et ce qui relève du matériau. Cela est particulièrement évident dans ces cas où les films semblent se décomposer et apparaissent, comme l'exprime Peter Delpet au début de *Lyrical Nitrate*, «en train de disparaître sous nos yeux». En rendant visible les forces matérielles du

temps, on provoque un véritable, singulier et surprenant devenir-image de la matière écroulée.

Pour reprendre une idée que Jean Starobinski avait formulée à propos de la mélancolie des ruines au XVIII^e siècle, ces œuvres ont « partiellement survécu à la destruction, tout en demeurant immergées dans l'absence » (1964: 180). Leur mélancolie réside peut-être « dans le fait qu'elle[s] [sont] devenue[s] [des] monument[s] de la signification perdue » (*ibid.*). Ces fragments de films repris apparaissent en tant qu'image et trace, puisqu'ils ont été dépossédés de leur fonction et de leur signification initiale, documentaire ou fictionnelle (beaucoup des éléments sont anonymes, plus ou moins datés). Ils ne servent plus à rien, mais apparaissent d'autant plus dans leur unicité « auratique ».

LIGHT IS CALLING DE BILL MORRISON

Light is Calling de Bill Morrison représente un bon exemple des paradoxes et de la fécondité de cet imaginaire de la ruine filmique. En 2001, des employés de la Library of Congress à Washington présentent au cinéaste new-yorkais Bill Morrison – qui venait de finir *Decasia. A Symphony of Decay* (2000) – une copie nitrates fortement abîmée d'un film du cinéaste James Young, *The Bells* (1926), avec Boris Karlof et Lionel Barrymore, d'après une nouvelle de Poe, qu'ils étaient sur le point de détruire (ils possédaient un négatif d'origine qui, lui, était bien conservé et en parfait état).

En réimprimant à l'aide d'une tireuse optique chaque photogramme afin de ralentir le défilement des images et de mettre en valeur les effets plastiques engendrés par la décomposition de l'émulsion, Morrison remonta, à partir de cette copie nitrates d'origine, deux films originaux : *The Mesmerist* et *Light is Calling*, respectivement en 2002 et 2003. Une musique de Bill Frisell accompagne le premier ; une pièce originale de Michael Gordon (compositeur de *Decasia*), le second.

The Mesmerist conserve une certaine trame narrative (tout en transformant considérablement celle du film de Young) : un aubergiste se fait



The Bells, réal. James Young, 1926 © Image Entertainment, 2007.



Light is Calling, réal. Bill Morrison, 2003 © Hypnotic Pictures 2007.

hypnotiser lors d'une fête foraine ; en *flash-back* (qui n'est pas dans le premier film), on découvre que cet homme a en fait assassiné et volé un riche voyageur juif, des années auparavant. Le passé revient le hanter à mesure que la décomposition de la pellicule envahit l'image et que le film se transforme lui-même en vision cauchemardesque.

Tout différemment, *Light is Calling* est extrait d'une séquence unique, beaucoup plus courte et marginale par rapport à l'intrigue principale, et sa trame narrative est infiniment moins développée. Dans l'une des scènes du film de Young, un officier de cavalerie courtise la fille de l'aubergiste, tombée d'une charrette de paille dans laquelle elle se cachait. Il parvient à rapidement la séduire et la convainc de filer avec le régiment. Cette scène, qui, au complet, dure à peine deux minutes dans le film original, est métamorphosée dans *Light is Calling*, par un procédé complexe, en un riche poème visuel de huit minutes accompagné par une partition pour orchestre de Michael Gordon.

Pour réaliser ce film, chaque photogramme du film original a été multiplié quatre fois à la tireuse optique. Chaque série de quatre photogrammes a ensuite été surimposée avec les deux premiers photogrammes de la série suivante, et ainsi de suite. Cela produit un étrange effet de fondu enchaîné continu et contribue à cette impression de flottement fantomatique sur laquelle repose l'efficace visuelle du film. *Light is Calling* est ainsi, en quelque sorte, le double redoublé et le décalque spectral du film de Young: une histoire de fantômes, ou une histoire, au temps des fantômes, devant laquelle on serait tenté de reprendre cette citation de Nicole Brenez à propos des films de Ricci Lucchi et Gianikian:

D'un photogramme à l'autre, les apparences contestent, minent, ruinent l'essence; cette silhouette que spontanément on ramène à l'identification d'un corps n'est qu'une ébauche dont chaque miroitement photogrammatique renvoie à la disparition, à l'effacement et à la mort. (1998: 321)

Le découpage de l'action, comme dans le film de Young, se résume à quelques traits minimaux: plans de la cavalerie, jeux de regards de la jeune fille et du jeune homme, rencontre du couple au centre de l'image, sortie du cadre par la droite. Cette description n'épuise pas toutefois ce qui se passe dans le film de Morrison, et qui a précisément à voir avec ce qui est arrivé à (et sur) la pellicule. Avec la décomposition du nitrate sont apparus de larges trous, crevasses, bouillons roses, blancs, pourpres, noirs, qui ont modifié le mouvement des corps et l'expression des visages, dégoulinant ou éclatant en girations spectaculaires, pris dans la «vague nébuleuse» (ou la «nébuleuse vague») de l'émulsion décomposée.

Tout comme, à une autre époque, ces pierres imagées d'agate ou de marbre dont parlent Jurgis Baltrusaitis et Michel Makarius¹⁵, la pellicule ruinée crée des formes «naturelles», «engendrées par le temps», qui se prêtent au jeu des analogies et des métaphores: nuages, bourrasques, vagues gluantes, créatures ectoplasmiques, surdéterminant ou détournant parfois le sens des scènes représentées. Les

effets d'empâtement, de lavis, de coulures que le hasard a produits rompent la continuité des gestes et développent, en autant de tableaux réenchaînés, une nouvelle «intrigue», plus énigmatique, par-dessus la première, tantôt féerique ou onirique, tantôt cauchemardesque ou horrifiante, évoquant tour à tour les têtes torturées des polyptyques de Francis Bacon, une valse de fantômes ou l'iconographie des contes de fées.

La technique de réimpression que Morrison a employée dilate et complexifie la donne du temps. En effet, chaque photogramme se dédouble, pour passer à l'image suivante, en présent actuel et déjà-passé, surimprimé: chaque image génère de l'intérieur en quelque sorte sa propre succession ou, plutôt, chaque image actuelle se trouve nimbée de sa propre image virtuelle qu'elle fait jaillir. Pour parler comme Deleuze, chaque «perception actuelle s'entoure d'une nébulosité d'images virtuelles qui se distribuent sur des circuits mouvants de plus en plus larges, qui se font et se défont» (1996: 179-180). La «mélancolie des ruines» dans ce film – que l'élégiaque violon de Gideon Kramer accentue – provient en bonne partie de ce rythme particulier, de cet intervalle de temps, suspendu et s'évanouissant, s'élevant et s'abolissant dans ses propres effets de mutation, dans un double mouvement de stase et de reprise.

Cette coalescence des temps de l'image crée un effet visuel tout particulier, puisque la succession plus ou moins régulière des images filmées (la scène à proprement parler) se trouve sans cesse agitée par la scansion irrégulière des motifs générés par la décomposition de la pellicule. La décomposition vient accentuer le «fait photogrammatique» du film: elle représente le mouvement décomposé, tout en produisant une recombinaison du mouvement: celui du cavalier et de la jeune fille se déplaçant dans le cadre, *mais aussi* celui de l'animation des couleurs, les ondulations, les effets d'embrasement sur la pellicule. Ainsi, ce film convoque et met en jeu un certain nombre de temps: ces images apparaissent comme ce qui a *effectivement* duré malgré l'usure, qui a été sauvé; en même temps, ce défilement d'images coexistantes a



Light is Calling, réal. Bill Morrison, 2003 © Hypnotic Pictures 2007.

quelque chose de fugace, d'insaisissable, ces dernières disparaissant aussitôt apparues.

CONCLUSION

Ces œuvres en ruine nous en disent, au bout du compte, moins long sur les films qu'elles réemploient, que sur notre propre relation au temps, aux images et à leur histoire actuelle. Elles participent d'une vaste constellation de pratiques et de questions (patrimoniales, technologiques, institutionnelles), dont il était évidemment impossible de donner ici tous les contours, mais qui forme un pan

incontournable de cet imaginaire contemporain de la ruine au cinéma.

Ces films, pour finir, nous invitent à envisager le « temps vécu » du sujet-spectateur de cinéma autrement que dans les termes de la narratologie, qui conçoit toujours le temps en fonction d'un « temps pour comprendre » trouvant son fondement dans le jeu ou le pacte fictionnel ou documentaire. Il faudrait penser plutôt un mouvement dans le temps, entre les strates de temps des images. C'est cette relation au temps qu'une archive du film – ou, plutôt, que le cinéma comme archive – conserve et que ces films en ruine réexposent. Ces palimpsestes des temps exposés, présents et passés, instaurent une nouvelle mélancolie spectatorielle, une mélancolie des ruines, propre au cinéma, née du temps, de son archive et de son anachronique actualité.

NOTES

1. Des portions de cet article ont été développées à partir de la présentation du dossier visuel que j'avais consacré à *Light is Calling* de B. Morrison, paru dans la revue *Intermédialités* en 2004.
2. *Berlin Express* (J. Tourneur, 1948), *A Foreign Affair* (B. Wilder, 1948), *Germania anno zero* (R. Rossellini, 1947).
3. On lira entre autres sur ce point M. Caraion, particulièrement la deuxième partie de son ouvrage, « Un objet photogénique entre science et rêverie : la ruine », consacrée aux photographies de Maxime Du Camp et d'Auguste Salzmann en Orient (2003 : 269-317).
4. C'est notamment la conclusion de M. Bertozzi dans son étude sur l'image de l'Italie et de Rome au cinéma (2001).
5. Le tremblement de terre de San Francisco donna lieu à quelques reconstitutions, dont cette surprenante maquette de la ville en feu : *San Francisco Disaster* (Mutoscope et Biograph, 1906), que l'on peut visionner sur le site de la Library of Congress. En ligne : <http://>

memory.loc.gov/mbrs/lcmp003/m3b01123.mpg (page consultée le 3 mai 2007).

6. Voici une description du catalogue de distribution Edison pour le Cycle de films tournés à Galveston : « Ce terrible désastre qui a choqué le monde entier a laissé une impression indélébile dans la conscience du public. Tous seront intéressés à voir des vues animées authentiques de cette ville américaine type, presque complètement effacée par les forces combinées du vent et de l'eau. Les films compris dans notre liste sont authentiques, et constituent les seules vues animées enregistrées pendant que la ville de Galvestone baignait dans le chaos » (*Edison film catalogs*, n° 105, juillet 1901 : 14-15 ; nous traduisons).

7. Ces remarques peuvent faire écho à cette très belle interrogation de Bazin, à propos du film de compilation d'images de la Belle Époque de Nicole Vedrès, *Paris 1900* (1947) : « Pourquoi les transpositions de valeur involontaires exclusivement dues à l'émulsion de la pellicule utilisée à l'époque, rendent-elles le coin de jardin où est en train de peindre Monet exactement semblable aux plus impressionnistes des tableaux du peintre ? » (Bazin, 1998 : 243).

8. « Cinema is the art of destroying moving images », est l'axiome principal de P. Cherchi Usai dans son ouvrage *The Death of Cinema* (2001 : 7).

9. Il est frappant de constater que Barthes ne fait, à aucun moment, le lien entre la fragilité du support, son caractère organique et la mort des individus qu'anticipe la photographie.

10. *La Poste*, 30 décembre 1895, cité dans E. Toulet (1988 : 135).

11. « La perfection de la réparation ou de la reconstitution conduit à abolir ce qu'il est convenu de nommer l'épaisseur historique, c'est-à-dire les traces sensibles de l'écoulement du temps sur la pellicule. [...] [C]es techniques donnent le sentiment de pouvoir effacer l'intervalle entre la création de l'œuvre et la réactualisation restauratrice, intervalle qui peut être interprété comme une période vide » (Païni, 2002 : 92).

12. Cité dans A. Méniel (1991 : 66).

13. Voir sur ce point E. de Kuyper (1992 : 45). L'initiative menée par le *Filmmuseum* d'Amsterdam de monter et de présenter des fragments de films anonymes, souvent très courts, regroupés sous le titre *Bits and Pieces*, s'inscrit dans le même esprit.

14. Sur les procédés employés par les deux cinéastes, voir S. Toffetti (1992).

15. Sur ce point, voir J. Baltrusaitis (1983 : 54-88). Au XVI^e siècle, on voit apparaître une fascination pour la « décrépitude », « les formes instables, provisoires, changeantes », bref pour le mouvement de la vie et de la mort, de l'artificiel et du naturel, en particulier entre le géologique et le végétal. D'où la fascination pour les « pierres de ruines » ou « pierres de Florence » (nommées *pietra cittadina*), en raison de la ressemblance qu'elles arborent avec un paysage de ville en ruine, que certains artistes utiliseront comme surface pour y peindre des figures. Sur ce point, voir M. Makarius (2004 : 50-51).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BALTRUSAITIS, J. [(1957) 1983] : *Aberrations : essai sur la légende des formes. 1. Les Perspectives dépravées*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches ».
- BARTHES, R. [1980] : *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma ».
- BAZIN, A. [(1947) 1998] : « Paris 1900. À la recherche du temps perdu », *L'Écran français*, 30 septembre 1947, repris dans *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague* (1945-1958), textes réunis par J. Narboni, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 242-244.
- BERTOZZI, M. [2001] : « The Gaze and the Ruins: Notes for a Roman Film Itinerary », dans E. Bruscolini (dir.), *Rome in Cinema : Between Reality and Fiction*, Rome, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Cineteca Nazionale, 14-27.
- BRENEZ, N. [1998] : *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck Université.
- CADAVA, E. [2001] : « Lapsus imaginis. The image in ruins », *October*, n° 96, printemps, 35-60.
- CARAION, M. [2003] : *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Genève, Droz.
- CHERCHI USAI, P. [2001] : *The Death of Cinema, History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, Londres, British Film Institute.
- DE KUYPER, E. [1992] : « Fragments de l'histoire du cinéma. Quelques remarques sur la problématique du fragment », *Hors cadre*, n° 10, 42-48.
- DELEUZE, G. [(1977) 1996] : « L'actuel et le virtuel », *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 179-185 ;
——— [1985] : *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit ;
——— [1990] : *Pourparlers*, Paris, Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, G. [2001] : « Montage des ruines », *Simulacres*, n° 5, septembre-décembre, 8-17.
- EPSTEIN J. [1929] : *La Chute de la maison Usher* (adaptation d'une nouvelle d'E. Poe), France, 63 min., noir et blanc.
- HABIB, A. [2004] : « L'Amour, en ruines : notes sur quelques photographes du film de Bill Morrison *Light is Calling* », *Intermédialités*, n° 4, « Aimer », automne, 157-162.
- MAKARIUS, M. [2004], *Ruines*, Paris, Flammarion.
- MÉNIEL, A. [1991] : *L'Écran du temps*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Regards et écoutes ».
- MORRISON, B. [2003] : *Light is Calling*, États-Unis, 8 min., noir et blanc, sans parole.
- PAÏNI, D. [2002] : *Le Temps exposé. Le cinéma, de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais ».
- SCHEFER, J.-L. [1997] : *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais ».
- SMITHER, R. (dir.) [2002], *This Film is Dangerous. A Celebration of Nitrate Film*, Bruxelles, Fédération internationale des archives du film.
- STAROBINSKI, J. [1964] : *L'invention de la liberté (1700-1789)*, Genève, Albert Skira.
- TOFFETTI, S. (dir.) [1992] : *Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi*, Florence et Turin, Hopefulmonster editore et Museo nazionale del cinema, coll. « Cinemazero ».
- TOULET, E. [1988] : *Cinématographe, invention du siècle*, Paris, Gallimard/Réunion des musées nationaux, coll. « Découvertes ».

« [...] D'UN TEMPS QUI A DÉJÀ SERVI » L'IMAGINAIRE DES RUINES DE BRUNO SCHULZ À WOJCIECH HAS

RICHARD BÉGIN

Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste ; il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent, m'annoncent une fin, et me résignent à celle qui m'attend.
Diderot, *Salon 1767* (1959 : 643)

C'est en associant aux ruines un imaginaire qui les transcende qu'elles en viennent pour nous à signifier de nouveau, ou, du moins, à « faire figure ». Car, on le sait, les ruines à elles seules ne renvoient à rien, sinon à une forme ou œuvre qui n'est plus et ne sera jamais plus comme avant. Autant dire que ne figure dans les décombres que la ruine du référent. Or, le jugement esthétique étant ce qu'il est, même la chose détruite finit par évoquer à l'anthropologue, à l'historien ou au contemplatif autre chose qu'un simple amas résiduel : la survivance, la faillibilité historique, voire la résistance au temps. Ce pouvoir d'évocation que recèlent pour la conduite esthétique les figures ruinformes implique donc de leur associer un référent qui, en raison de l'inconsistance du signifiant, est cependant condamné à demeurer imaginaire. Et ce référent imaginaire est certes hétérogène dans la mesure où les ruines suscitent pour l'un la mélancolie et le deuil là même où elles provoquent pour l'autre une émotion sublime et baroque.

Davantage qu'un imaginaire des ruines, il y a ainsi *des* imaginaires des ruines. C'est cette hétérogénéité générique que je me propose ici d'étudier en démontrant qu'il existe au moins deux grands imaginaires des ruines : un premier, moderne, qui associe à la figure ruinforme l'expression d'un désenchantement lié, justement, à la faillite du projet moderne ainsi qu'au processus de sécularisation qui y est associé ; un second, contemporain, qui, lui, reconnaît plutôt en la ruine l'occasion esthétique de figurer l'excès et la démesure. Pour illustrer ce passage d'un imaginaire à l'autre, j'ai choisi de confronter la nouvelle de Bruno Schulz *Le Sanatorium au croque-mort* à son adaptation quelques décennies plus tard par le cinéaste polonais Wojciech Has (*La Clepsydre*)¹. Nous verrons que le passage d'un imaginaire moderne à un imaginaire contemporain implique de penser la figure

ruiniforme à l'aune d'une esthétique de l'évidement, d'une part, et du débordement, d'autre part.

LE SANATORIUM

Dans la nouvelle *Le Sanatorium au croque-mort* de Bruno Schulz, le narrateur Joseph fait le récit de ses pérégrinations dans un sinistre Sanatorium perdu « au milieu des bois obscurs ». Joseph est venu de loin pour rendre visite à son vieux père qui écoule en ce lieu ses derniers jours. Il ne s'agit pas d'une de ces visites de routine où le visiteur ne fait que passer. Dès qu'il pénètre dans les murs du Sanatorium, Joseph bascule dans un labyrinthe de couloirs et de portes qui lui donne sitôt accès à un enchevêtrement de mondes possibles et paradoxaux. À cet enchevêtrement de lieux s'ajoute une temporalité vertigineuse et itérative qui gravite autour de lui, tel un ruban de Möbius. En effet, le Sanatorium offre à chacun de ses résidents la possibilité de mener son existence hors d'un devenir évolutif commun que l'on nommera, par commodité, l'Histoire; une existence anhistorique, donc, au cours de laquelle ces résidents, moribonds de préférence, n'ont de cesse de voir leur mort repoussée à plus tard. La durée de leur présence en ce lieu s'épuise de la sorte dans un éternel retour invalidant conséquemment tout espoir de rédemption ou d'une éventuelle émancipation.

Le fonctionnement de ce lieu défiant le *telos* est expliqué en ces termes par le docteur Gotard, propriétaire des lieux:

Le système est simple. Il consiste en ceci que nous avons reculé le temps. Nous le retardons d'un certain intervalle de durée qu'il est impossible de déterminer. Cela se ramène à une simple question de relativité. La mort qui a atteint votre père là-bas n'est pas encore arrivée ici. (Schulz, 1974: 167)

Cette explication surprend Joseph qui, inquiet par la mort présumée de son vieux père, réplique: « [d]ans ces conditions, mon père est mourant ou presque... ». Visiblement agacé, le docteur lui répond: « Vous ne me comprenez pas, dit-il. Nous réactivons ici le temps passé avec toutes ses possibilités, y compris celle de la guérison » (*ibid.*: 168). Les nombreuses réactivations du passé entraînent Joseph dans un flot temporel

stagnant, sans commencement ni fin, au cours duquel, successivement, il demeure au chevet de son père mourant, parcourt le marché de sa ville natale, y accompagne un père subitement fringant pour ensuite réapparaître au chevet de ce dernier. De même, le temps de Joseph comme celui de son père se disloquent et ne coïncident plus avec un devenir évolutif commun:

Mon père est-il assis au restaurant, y cédant à une goinfrie malsaine, ou couché dans sa chambre, dans laquelle une grave maladie le retient? Ou y a-t-il deux pères? Il n'en est rien. La cause de tout est cette rapide dislocation du temps qui n'est plus sévèrement surveillé. [...] Je sens de plus en plus nettement l'incompatibilité de nos temps individuels. Le temps de mon père et le mien ne coïncident plus. (Ibid.: 179)

Cette sortie de l'Histoire, qui pourrait s'avérer l'occasion idéale de recouvrer le temps perdu, devient pour Joseph un véritable cauchemar. La logique de ces réactivations relatives ne fait que répondre aux caprices d'un « système » libéré de toute surveillance; le temps n'est jamais réactivé de façon régulière, il « se montre aussitôt enclin à des infractions, à des aberrations étranges, à des farces imprévisibles, à des bouffonneries difformes » (*ibid.*). Cette temporalité arbitraire n'est pas sans rappeler le fonctionnement de la clepsydre, cette horloge à eau qui, avant le cadran solaire, mesurait de manière approximative l'écoulement du temps selon la régulation ou la non-régulation de l'écoulement liquide. Malgré un écoulement apparemment constant, le temps mesuré par la clepsydre ne pouvait s'affranchir du débit, soit de la vitesse d'évacuation de l'eau. Mesuré de la sorte, le temps vécu par l'homme répondait au seul caprice d'un écoulement qui, notamment, pouvait dépendre de la quantité d'eau utilisée – et réutilisée –, de sa température, des cycles lunaires et, en dernière instance, de l'intervention humaine. Le système de la clepsydre demeure ainsi davantage un appareil technique employé à s'accommoder une durée qu'un instrument chronologique fiable et légalement institué permettant d'indiquer l'évolution constante et inéluctable du temps.

L'allégorie de la clepsydre rend ici sensible l'un des aspects les plus pénétrants du récit de Schulz et, a

fortiori, du film de Wojciech Has qui en propose l'adaptation sous le titre fort à propos de *La Clepsydre*; soit qu'il existe en deçà de tout modèle eschatologique du temps un accommodement séculaire de celui-ci qui a pour principale conséquence de désamorcer jusqu'aux présupposés théologiques du processus historique. Aussi cette sécularisation révoque-t-elle l'idée non seulement d'une Fin dernière des choses, mais également d'une quelconque providence idéologique. En ce sens, ce que propose le système de réitération du docteur Gotard est une forme accomplie de démystification du temps et une véritable exacerbation de la contemporanéité mondaine, tout du passé et de l'avenir se suspendant dans les contingences de l'actuel. Ce «système» engendre ainsi un constant remodelage du présent auquel, par conséquent, plus rien de nouveau ne peut advenir, sinon une perpétuelle réactualisation de ses possibles.

Joseph est à l'évidence troublé devant ce rabâchage systématique du temps; il explique ainsi son profond désenchantement:

Je commence à regretter toute cette aventure. [...] Le temps retardé... cela sonne bien, mais à quoi cela correspond-il en réalité? Le temps que l'on trouve ici est-il honnête et valable, est-ce un temps tout juste dévidé de l'écheveau, avec une odeur de nouveauté et de couleur fraîche? Non, tout au contraire. C'est un temps abîmé, usé par autrui. Élimé, diaphane, percé de trous comme un tamis. Rien d'étonnant à cela. Il s'agit en quelque sorte d'un temps dégorgé – qu'on me comprenne bien – d'un temps qui a déjà servi. Triste chose! (Schulz, 1974: 183)

«Triste chose» pour Joseph que ce rabâchage temporel laissant en ce présent les traces de ses précédentes réitérations. On imagine ce présent rabâché prendre la forme d'une pâte à modeler gardant apparentes les empreintes de ses modelages antérieurs. De cette image du temps, dont Joseph éprouve l'intuition, se dégage un sentiment de mélancolie lié principalement à l'absence d'évolution et de parcours initiatique; rien ne progresse et tout n'est plus qu'involution. Le désenchantement qu'exprime Joseph envers les réactivations du passé ne peut donc s'expliquer uniquement par l'éclatant

désordre temporel qu'elles suscitent. Ce qui trouble Joseph au plus haut point, c'est la sécularisation ostentatoire d'un temps qui, pris pour «objet» de science, rend désormais impénétrables les Idées de rédemption et d'émancipation et, avec elles, l'«odeur de nouveauté et de couleur fraîche» qu'elles projettent et les promesses, tant spirituelles qu'idéologiques, qu'elles évoquent.

BRUNO SCHULZ ET L'IMAGINAIRE MODERNE

Par l'entremise de Joseph, le récit de Bruno Schulz traduit la désillusion qu'est susceptible d'entraîner chez l'homme l'établissement d'une temporalité séculaire, manipulée et, ce faisant, d'un monde moderne en processus de laïcisation. Désillusion romantique s'il en est, à laquelle répond bien des années plus tard, dans la veine «désenchanteresse» d'un Max Weber, le sociologue français Raymond Aron. Évoquant la disparition des mythes archaïques et, avec elle, l'idée d'une force sacrée – ou d'une durée essentialiste – dont l'homme ne pourrait disposer à sa guise, Aron reconnaît au monde moderne un processus rationaliste et désenchanté distinct de celui que commande le monde «sauvage»:

Ce qui caractérise l'univers dans lequel nous vivons, c'est le désenchantement du monde. La science nous accoutume à ne voir, dans la réalité extérieure, qu'un ensemble de forces aveugles que nous pouvons mettre à notre disposition, mais il ne reste plus rien des mythes et des dieux dont la pensée sauvage peuplait l'univers. En ce monde dépouillé de ses charmes et aveugle, les sociétés humaines se développent vers une organisation toujours plus rationnelle et plus bureaucratique. (Aron, 1967: 563)

Aron fait ici du sentiment de désenchantement une caractéristique du monde moderne. Plus explicite encore est l'idée exprimée par le sociologue que ce désenchantement naît du «développement» rationnel des sociétés humaines. Si l'on poursuit dans cette veine, on comprend qu'il ne peut apparemment y avoir de sentiment de désenchantement lié à la perte d'un univers spirituel que sous le «charme» d'une durée purement idéologique, voire «bureaucratique». En d'autres termes, Aron glisse sans le savoir d'un mythe à l'autre puisqu'à l'explication «sauvage» de

l'univers se superpose dans ce cas-ci le mythe de la rationalisation historique qui en expose la «dépouille». Ce glissement implique de la sorte un préjugé foncièrement moderne selon lequel, *a fortiori*, les ruines, véritables dépouilles d'une durée progressiste ayant échoué, s'avèrent être davantage une leçon de l'Histoire qu'une simple suspension du temps. C'est là rien de moins qu'un préjugé essentialiste substituant aux charmes du Divin ceux, tout aussi séduisants, de la raison historique. On peut ainsi interpréter le dégoût de Joseph envers ce temps «usé par autrui» comme l'expression mélancolique d'un tel préjugé.

Il serait pourtant juste de reconnaître un certain pouvoir à ce temps «suspendu» et sécularisé dont le personnage de Schulz fait l'expérience; celui, entre autres, de permettre à l'individu de se délivrer de sa sujétion à l'holisme qu'impliquent deux grandes classes de sacralisation du temps. Ce temps, d'une part, peut être dicté par une durée spirituelle tournée vers le passé, et entretenue notamment par la tradition religieuse (une temporalité suivant le modèle utopique de la rédemption), et, d'autre part, peut être suggéré par une durée idéologique orientée vers un avenir éventuel ou vers le progrès historique que cette même éventualité laïque inspire (une temporalité répondant cette fois au modèle utopique de la providence). Dans ces deux cas, le temps vécu s'inscrit dans une durée de nature ésotérique et demeure sous l'emprise d'un seul et même mythe: le mythe eschatologique du Salut². Empêtré dans un éternel retour du même, Joseph n'est certes plus assujéti à ces deux grandes classes de sacralisation du temps; or, son désenchantement indique, à l'image de celui d'Aron, qu'il n'en demeure pas moins hanté par la sotériologie qui, de part et d'autre, y est associée. En exprimant avec dégoût la perte de «nouveau» et de «fraîcheur» que provoque la science du docteur Gotard, Joseph, à mots couverts, accorde à la rationalisation de l'existence humaine une valeur de perte. En d'autres termes, le récit de Schulz dénonce implicitement le processus de sécularisation du temps, auquel se rattache la modernité, en associant *de facto* à ce processus celui de l'évidement. La sécularisation

s'avère du même coup l'illustration décadente d'un inéluctable évanouissement du sens, qu'il s'agisse d'un sens – ou d'une «surveillance» – spirituel ou idéologique auquel l'homme d'esprit est susceptible de se soumettre. Cet évanouissement est figuré chez Schulz par la constante grisaille des lieux que parcourt Joseph; ce dernier, endeuillé, exprime la triste sérénade qu'un tel monde évidé de couleurs fraîches lui inspire:

*Je ne pouvais me lasser de contempler le paysage composé comme un nocturne, avec le noir fondant, velouté, des parties les plus sombres et la gamme de gris mats, cendrés, qui se répandait en notes étouffées.*³

Le sentiment de mélancolie se dégageant du récit *Le Sanatorium au croque-mort* est symptomatique d'une constance propre à l'imaginaire moderne: celle de contourner la démystification du temps inaugurée par les Lumières et d'ainsi perpétuer, par le recours cette fois à un matérialisme dialectique, l'assujettissement de l'Homme à l'idée de Rédemption historique, doctrine sécularisée du Salut. C'est cette idée de Rédemption historiciste qui continue, bon gré mal gré, à nourrir nombre de réflexions sur l'imaginaire des ruines et qui, conséquemment, incite plusieurs philosophistes⁴ à y associer, par les concepts de survivance ou de révélation, Histoire et catastrophe. Une telle association décadentiste est sans contredit de nature métaphysique. Elle prolonge les excès spéculatifs de la philosophie moderne et subsume la contemporanéité des ruines – leur présentisme – sous une nécessité conceptuelle, voire ésotérique, qui leur est étrangère. De la sorte, un temps sacré a préséance sur l'expérience de l'espace. Au présent, les ruines ne sont pourtant qu'amoncellements, scories et résidus. De prime abord, il n'y a rien de «triste» à considérer, *hic et nunc*, la corruption ou un quelconque amas de pierres. En somme, les ruines ne sont conceptuelles que dans la mesure où elles nous apparaissent non plus comme amas, mais comme l'expression d'une transcendance. Nous pouvons de la sorte interpréter cette «triste chose» qu'exprime Joseph comme l'illustration la plus patente d'un imaginaire moderne qui, depuis le Romantisme, accorde aux figures

résiduelles et «cendrées» un pouvoir langagier leur permettant d'énoncer, au présent, un passé qui n'est plus et envers lequel nous entretiendrions une dette.

La conception derridienne de la cendre est caractéristique de cet imaginaire moderne des ruines qui accorde au souffle du passé une autorité sur l'expérience spatiale du présent. Considérons un instant cette conception qui nous permettra de mieux saisir ce qui distingue le récit de Schulz de celui de *La Clepsydre* et, en dernière analyse, de traduire cette distinction par le passage d'un imaginaire «moderne» à un imaginaire «contemporain». Dans *Feu la cendre*, Derrida explique qu'«il y a la cendre, mais [qu'] une cendre n'est pas» (1987 : 23). Qu'est-ce alors que la cendre pour le philosophe sinon l'expression d'une «imprésence» et d'un non-être : «La cendre n'est pas, elle n'est pas ce qui est. Elle reste de ce qui n'est pas, pour ne rappeler au fond friable d'elle que non-être ou imprésence» (*ibid.* : 11). Il est ainsi dans le discours de Derrida un refus de la présence des cendres qui prolonge de manière séculaire le mythe eschatologique du Salut ; n'est dans la cendre, ici-bas, que le souffle d'une revenance, d'un rappel auquel seul notre esprit est en droit de porter attention. Du même coup, Derrida refuse dans cette métaphysique de l'actuel de considérer sa propre présence à la cendre, comme si le philosophe ne pouvait en effet être le contemporain de l'amas qu'il observe, tant cet amas est contemplé pour *autre chose* d'infiniment plus transcendantal, soit : le reste de ce qui n'est pas. Il y a dans cette conception spirituelle de la cendre un réel défaut de présence ; l'observateur ne peut être le contemporain de cette chose observée qui s'obstine, justement, à ne pas *être*. S'interdisant l'utilisation du terme de «concept», la réflexion derridienne n'en demeure pas moins inscrite dans une abstraction théorique inspirée de la *theoria* grecque, soit de la contemplation des choses divines et, nécessairement, d'une herméneutique de l'infigurable. Aussi la cendre devient-elle chez Derrida un concept dans la mesure où elle est préjugée à l'aune d'une construction strictement spéculative. Une même construction spéculative fera dire à l'auteur de *Mémoires d'aveugles* que «[l]a ruine n'est pas devant nous, ce n'est ni un

spectacle ni un objet d'amour» (1990 : 72). De cette façon, la ruine, comme la cendre, n'est pas, ou, au mieux, demeure-t-elle constamment délocalisée, jamais là où elle est située.

La conception derridienne oppose au spectacle des ruines l'écho d'une transcendance qui en éclipse jusqu'à leur contemporanéité immanente. Cette désaffection du présent a un nom : l'Histoire. Mais l'Histoire telle que la modernité la conçoit : un processus suivant lequel nous ne pouvons être les contemporains de ce qui n'est déjà plus. Puisque tout passe et se développe, rien ne s'expose vraiment et la «chose en soi» devient, dans une certaine mesure, un leurre. Dans ce contexte, les ruines ne prennent sens qu'en regard d'une durée essentielle qui les transcende et en détermine jusqu'à la phénoménalité. De même, les ruines ne peuvent s'offrir en spectacle que si elles n'ont de cesse de se délocaliser et d'évoquer la perte et l'évidement. Elles relèvent alors davantage de l'expérience mystique que de la spatialité, de la présence, voire du paysage. Le temps qui leur est associé s'inscrit, partant, dans une durée ésotérique qui échappe de droit à toute esthétique du présent. C'est certes dans les rémanences d'une telle durée que le Joseph du *Sanatorium au croque-mort* puise son profond dégoût pour le «nocturne» qui l'entoure. Et ce dégoût souligne à plus forte raison l'aversion du moderne pour un présent dépossédé de toute finalité ; un présent enténébré au cours duquel les phénomènes n'aboutissent plus et, par conséquent, le sujet n'a plus raison d'être. L'imaginaire moderne permet certes l'expression de ce qui, ici-bas, n'est *pas* et ne *sera jamais plus* ; il substitue surtout à l'esthétique du présent une véritable métaphysique de l'absence. Cette substitution élude de ce fait le caractère spectaculaire des ruines et, avec lui, l'aspect sublime de la matière résiduelle.

WOJCIECH HAS ET L'IMAGINAIRE CONTEMPORAIN

Pour la philosophie spéculative en général, les ruines engendrent un sentiment de désenchantement, lequel subsume leur réelle présence sous l'idée d'un absolutisme temporel ayant pour principe une eschatologie d'inspiration spirituelle ou idéologique.

Dans la modernité et dans ses filiations romantiques en particulier, ce principe eschatologique conserve autorité sur le jugement esthétique que la seule présence des ruines, pourtant, sollicite. Ainsi considéré, l'imaginaire des ruines relève davantage de l'interprétation métaphysique que de l'esthétique proprement dite. Il est fréquent pour cette raison, dans le cinéma dit « moderne », d'envisager la ruine comme une métaphore de la faillibilité historique et non comme une forme artistique en soi. Les ruines de Berlin dans *Allemagne année zéro* (1948) de Roberto Rossellini⁵ ou les vestiges d'Hiroshima dans *Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais participent exemplairement de cet imaginaire métaphorique. Ce dernier, cependant, dérobie l'esthétique des ruines au profit d'une évaluation conceptuelle dont on ne peut nier le caractère parfois abstrait et symbolique (voire politique). Tout autre est l'imaginaire qu'évoque l'adaptation cinématographique de la nouvelle de Schulz. Dans *La Clepsydre* de Wojciech Has, les ruines demeurent manifestement présentes. Elles sont littéralement mises en scène. Contrairement à la nouvelle de Schulz dans laquelle elles ne sont suggérées que par l'emploi de funèbres métaphores (la grisaille, le nocturne ou le « crêpe de deuil »⁶), les figures ruiniformes marquent chez Has les contours spectaculaires d'un vaste capharnaüm composé de babioles bigarrées et d'espaces composites : un fastueux paysage en pagaille, dont la vision d'apocalypse rappelle à la fois celle, turbulente, des paysages du peintre Poussin et celle, baroque, des vestiges illustres d'un Pierre Patel. Joseph erre dans ce monde labyrinthique et chaotique, pétri d'un amas de matières résiduelles, au sein duquel l'accumulation demeure moins répulsive qu'ostentatoire. Le Sanatorium lui-même apparaît dans toute sa magnificence, malgré son état de délabrement avancé. Tout y est entassé dans un tel désordre que rien n'y paraît en voie d'être évidé, au contraire. Il y a bien là l'incarnation d'une surcharge, davantage qu'une impression d'abandon ou de vacuité.

Le sentiment d'évidement qui pénètre de part en part la nouvelle de Schulz cède ici la place à une passion du débordement. Le film fait par ailleurs un

tel étalage d'objets superfétatoires qu'il est impossible de ne pas y voir la matérialisation visuelle de ce « temps qui a déjà servi » ; ce surtemps qui, visiblement, fait dans ce cas-ci du surplace. Chaque lieu que traverse Joseph paraît être la ruine d'un temps périmé. Ces espaces bondés et pléthoriques ne semblent signifier rien d'autre qu'une durée ayant lamentablement échoué ici et maintenant. Dans l'instant même de cette mouvante stagnation – ou de cet « enracinement dynamique », dirait Michel Maffesoli –, rien n'arrive plus que ce qui est déjà devenu, parvenu. Une véritable inflation métonymique vient gorger cette inertie temporelle, tout lieu révélant à Joseph un agrégat de passés possibles et impossibles. De par leur disposition dans un univers diégétique maintes fois réitéré, ces lieux cristallisent un florilège d'événements incompatibles que vient agrémenter la résurgence de personnages et d'objets étrangers. Je pense ici à ce livre en lambeaux que Joseph découvre dans la chambre d'une jeune et jolie libertine. Dans cette chambre, à laquelle on accède par une fenêtre et dont l'issue (comme les prétendants) se dissimule sous le lit, Joseph fait la rencontre d'Adèle, l'objet de ses fantasmes juvéniles. Mais plus étonnante encore est la découverte chez cette dernière de ce livre à demi décomposé dont Bruno Schulz expose les pouvoirs occultes dans une autre nouvelle justement intitulée *Le Livre*. L'univers diégétique de *La Clepsydre* s'enroule de la sorte autour d'un nœud borroméen fait de boucles et de replis qu'illustre à merveille l'errance du personnage principal. Les déplacements ininterrompus de Joseph le conduisent de la sorte à revisiter des espaces parcourus ailleurs, dans un autre temps, dans d'autres circonstances, voire dans d'autres histoires. Dans ces espaces manque parfois ce qui s'y produisait précédemment ou, au contraire, se produit désormais ce qui y faisait défaut quelque temps auparavant. Qu'on pense à cette boutique remplie de clients, déserte en l'espace d'une enjambée, et à ce restaurant abandonné, lieu de débauche l'instant d'après.

L'errance de Joseph ne mène nulle part, si ce n'est à la réplétion. Joseph traverse un monde dans lequel s'accumulent, pêle-mêle, souvenirs, fantasmes et autres bagatelles. Le « temps retardé » qui l'accable se

conjugue ainsi à celui d'un environnement à son tour ressassé. Lieux, personnages et objets gravitent autour de lui pour ne plus former que le paysage de sa propre mémoire, voire l'histoire naturelle de sa propre existence. Il y a dans ce marasme temporel réfléchissant ce que Marc Augé reconnaît être l'expression contemporaine de la ruine :

[...] un mixte de nature et de culture qui se perd dans le passé et surgit dans le présent comme un signe sans signifié, sans autre signifié, au moins, que le sentiment du temps qui passe et dure à la fois. (2003 : 92)

Augé assimile ce sentiment à celui que génère l'expérience du « temps pur », soit l'expérience d'une temporalité déhistoricisée qu'autorise de droit toute esthétique du présent. L'errance de Joseph parmi les réactualisations du passé correspond à cette esthétique en ceci qu'elle entraîne le personnage à parcourir une mémoire qui, par nature, rompt avec l'itinéraire téléologique de l'Histoire. Au processus qu'implique l'itinéraire historique, la mémoire oppose la simultanéité, ce qui provoque, pour ainsi dire, l'encombrement du présent. S'il est remarquable de constater qu'à l'imaginaire de l'évidement exprimé par la nouvelle de Schulz succède pareil encombrement, c'est que *La Clepsydre* inscrit au présent la manifestation d'une durée elle-même en ruine ; une durée s'écroulant plus qu'elle ne s'écoule. Aucun lieu ou objet n'adhère dans ce cas-ci à une durée qui le transcende, celle de l'Histoire ; c'est bien plutôt une durée immanente, celle de la mémoire, qui adhère aux lieux et aux objets présents. Fruit de cette adhérence, le temps stagne et se replie, telle une volute, faisant ainsi l'objet d'une exaltante spatialisation. Le paysage de ruines devient, selon la formule de Marc Augé, « une invitation à sentir le temps » (*ibid.* : 95).

À l'irréalité de la métaphore temporelle comme expression de l'évidement, le cinéaste polonais préfère de la sorte la ruine comme « signe des temps » pour mieux exprimer l'enchevêtrement de présents et de passés. Contre la délocalisation mélancolique du sens qu'exprime la nouvelle de Schulz, Has choisit, pour illustrer le même thème, la localisation exubérante d'un temps « qui passe et dure à la fois » dans les objets

et lieux qui ceignent Joseph. Tout reliquat d'une transcendance eschatologique s'épuise ainsi dans les murs délabrés d'un décor somptueux, baroque, qui traduit en amoncellement la démystification du temps suscité par le système du docteur Gotard. À la mélancolie succède donc le requiem. Entravé dans une funeste célébration de l'actuel, il ne reste plus à Joseph d'itinéraire que le circuit. À défaut d'un cheminement hiératique lui promettant les grâces utopiques d'un ailleurs aussi lointain soit-il, subsiste la permanente circularité des lieux. L'imaginaire de *La Clepsydre* se résume en grande partie à cette permanence topographique. Il n'y a de constant pour Joseph que l'itération d'espaces déjà visités, de personnages déjà rencontrés et d'objets déjà manipulés. Là où Schulz souligne la perte « de nouveauté et de couleur fraîche », Has souligne l'agglomération spatiale que cette itération suscite. De même, l'errance de Joseph implique ici le lieu physique de cette condition : un espace à son tour réitéré, sauvage, séparé de tout processus culturel qui viserait à en établir, de l'extérieur, les bornes ou la *determinatio*⁷. Je parlerai alors d'un imaginaire « contemporain » dans la mesure où la conscience du « temps retardé » émerge en premier lieu d'une réitération de l'espace. Cela implique de penser cet imaginaire en fonction de la présence et, surtout, de la localisation. Parmi les nombreuses définitions de la contemporanéité, je retiendrai donc celle, anthropologique, posant comme « contemporain » l'instant qui signe la coexistence spatiale du sujet et de l'objet – instant à l'aune duquel il est possible pour l'individu de mesurer l'épaisseur du présent.

De manière générale, l'errance dans le cinéma contemporain illustre bien l'esthétique de cet instant. Du moment où le personnage juge son environnement hors de tout cheminement hiératique, le présent devient pour lui le lieu privilégié d'une permanence : la sienne. L'individu contemporain est pour ainsi dire maître de son environnement ; il est son propre champ d'action. Le lieu physique réfléchit du même coup une identité dont l'individu contemporain ne peut réellement s'affranchir tant il juge son autonomie en fonction de l'espace où elle peut s'exprimer.

L'accomplissement de ce jugement réfléchissant fait certes de celui qui le porte un individu contemporain – un « corps indivisible » dont la présence l'est tout autant – ; il fait également de celui-ci un sujet déhistoricisé, un exégète errant çà et là, libre, au travers d'un temps présent auquel on aura, au préalable, retiré les horizons spirituels et idéologiques⁸. L'imaginaire contemporain relève ainsi de l'humanisme. L'individu y est le sujet de sa propre fin, et son environnement le spectacle de cette singulière eschatologie. Le champ d'action du contemporain s'avère avant tout une projection de soi, de sorte qu'il n'y a de limites à ce champ qu'une conduite individuelle libre de toute morale. L'individu n'étant plus soumis à la tyrannie du droit, c'est la mesure même du présent, voire la densité éthique de sa propre présence en ce monde, qui oppose aux lois hétéronomes de la religion ou de l'idéologie laïque les contraintes de l'identité. On pourra ainsi dire que le cinéma contemporain connaît son « tournant éthique »⁹ dans la mesure où la coexistence spatiale du sujet et de l'objet révèle à l'être une identité actuelle qui est également celle que justifie sa conduite au sein d'un environnement physique immédiat.

Si l'errance de Joseph au sein de sa propre mémoire illustre bien ce « tournant éthique », cette conduite n'en demeure pas moins dans ce cas-ci l'origine d'une épreuve. Confronté à l'excès de résidus mémoriels, Joseph n'a plus pour environnement physique immédiat qu'un amoncellement de fragments qui le situe d'emblée dans l'énigme de sa propre existence. En effet, dans ces résidus s'expose son incapacité à imaginer sa propre finalité, voire à parachever sa propre intégrité ou *intégralité*. Tout y est disséminé. Comme sa mémoire, l'espace devient un puits sans fond, atomisé, dont la cohésion est sans cesse contrariée dans la mesure où mémoire et espace partagent ici une même indétermination. Tant dans la nouvelle de Schulz que dans le film de Has s'inscrit néanmoins cette impuissance fondée prioritairement sur l'appréhension de la circularité :

Au réveil, encore troublés et chancelants, nous reprenons la conversation interrompue, poursuivons notre route pénible, continuons une affaire embrouillée sans commencement ni fin.

Ainsi disparaissent, on ne sait où, chemin faisant, de larges intervalles de temps : nous perdons notre contrôle sur la continuité de la journée et cessons finalement de tenir à elle, nous abandonnons sans regret le squelette d'une chronologie ininterrompue que l'usage et la sévère discipline quotidienne nous avaient habitués à surveiller avec attention.

(Schulz, 1974: 177)

Si Bruno Schulz associe manifestement à cette circularité la disparition d'une chronologie, nécessaire préliminaire à l'expression du désenchantement, Wojciech Has esthétise quant à lui cette incapacité à imaginer sa propre finalité en l'associant visuellement au déploiement d'imprécision et à l'enchevêtrement dédalique dont est investi le paysage de ruines. Pour reprendre les mots de Borges, ce sont dans ce cas-ci les ruines qui sont « circulaires » ; elles revêtent une signification fugace en ceci qu'elles réfléchissent indéfiniment celle que Joseph semble incapable de leur assigner. Sublime retournement métonymique qui fait de la figure ruiniforme le miroir de sa propre faillite cognitive. Il n'y a qu'à penser à ce moment où Joseph se voit littéralement entrer dans le Sanatorium par une porte précédemment condamnée. Dans ce dédoublement, c'est l'identité même du personnage qui s'atomise. Dans *La Clepsydre*, ces ruines projettent de la sorte une vertigineuse présence à soi – plus précisément à la faculté de (re)connaître –, laquelle est amplifiée par le tourment que caractérise le jugement réflexif lorsque celui-ci est confronté à l'imprécision, à la résurgence et à la fragmentation. Symptomatique de ce tourment est la conduite erratique du personnage. Joseph tourne en rond dans un environnement réfléchissant l'image d'une identité suspendue, morcelée, percée de toutes parts par un agrégat de fantasmes éculés, de souvenirs défraîchis et d'intentions sans destination. Ainsi le temps ne disparaît pas ; il dure et persiste, bien lové dans l'épaisseur d'un présent dont il est dorénavant l'événement.

Les ruines permettent ainsi à leur contemporain, Joseph, de mesurer la densité d'un présent rempli de vestiges ; un présent dont ce même contemporain fait désormais partie, à défaut de faire partie d'une

Histoire dans laquelle ce présent n'a pas ou n'a plus cours. Tragédie de l'instant qu'énonce avec poésie l'extrait du *Salon 1767* de Diderot placé en exergue¹⁰, et qu'évoque à son tour Volney lorsqu'il entreprend de «juger par l'état présent, quel fut l'état des temps passés» (1959: 22). Face aux ruines, l'actualité du contemporain s'éprouve de la sorte comme une démesure: l'image d'une transcendance dans l'immanence. Ce que cette épreuve indique, c'est la raison pour laquelle le paysage de ruines nous apparaît comme une présence énigmatique, un abîme sur lequel s'érige l'effort vain d'imaginer le transcendant. Marc Augé indique à ce propos que toute l'entreprise des *Lieux de mémoire* de Pierre Nora est symptomatique d'une telle épreuve:

Le côté fascinant des Lieux de mémoire tient à leur caractère limite. Repli sur l'espace et le présent en un sens, mais un espace pétri de temps et un présent en fuite perpétuelle de lui-même, ils constituent un effort sublime et par essence inabouti pour penser un passé privé de sens et un présent privé d'avenir: le temps comme mystère exténué mais non résolu. (1994: 52)

L'effort de penser le temps des ruines s'apparente à celui que commande le temps de la mémoire. Cet effort – parce qu'il est un effort de la raison – participe du sentiment du sublime tel que l'analyse Kant dans *La critique de la faculté de juger* (1790). Il s'agit d'un «effort sublime» en ceci que ce labeur de la pensée éveille l'Idée d'un temps «qui passe et dure à la fois» tout en se heurtant, face à l'objet de cette pensée, à l'impossibilité de se représenter cette Idée. Les objets ou les lieux qui s'avèrent être l'occasion – et non l'attribut – de ce labeur sans finalité deviennent par le fait même le signe d'une insuffisance de l'imagination. Si cette insuffisance concerne le sublime plutôt que d'engendrer le désenchantement, c'est qu'elle assigne à la présence de ces mêmes objets une valeur dynamique. Le spectacle des ruines entraîne effectivement l'expérience d'une démesure qui est non seulement celle des formes, mais également celle de la raison, laquelle tente, en vain, de conjuguer le temps des restes et la présence du sujet. Certes, dans les ruines, dure et persiste un temps qui ne cesse de fuir le présent, mais le contemporain

compose avec cette fuite dans un «effort sublime» lui permettant, en dernière instance, de juger de la perpétuelle inadéquation de sa présence et de celle des restes. Cela implique d'ailleurs de considérer la coalescence esthétique du sujet et de l'objet au cœur de laquelle s'inscrit cette inadéquation. Une coalescence que permet l'imaginaire contemporain dans la mesure où celui-ci fait de l'espace même l'échelle du temps. Dans *La Clepsydre*, l'errance de Joseph est le mouvement qui incarne cette coalescence.

Le sentiment du sublime non seulement accuse les limites de l'imagination, mais témoigne également d'un processus de transformation de l'espace qui le fait aussitôt apparaître *au seuil* (du latin *sub-limen*: «sous le seuil») d'une propriété qui le transcende. Esthétisant de la sorte l'expérience d'un temps sorti de ses gonds, le sentiment du sublime fait de l'espace actuel le lieu d'une pensée – ou d'une mémoire – dont l'horizon, hors de tout entendement, demeure énigmatique puisque irrésolu. Ne reste plus que le résidu emphatique, tuméfié par ce temps qui «dure et passe à la fois». Aussi nous est-il possible de reconnaître au paysage de ruines dans *La Clepsydre* un caractère sublime en ce que ce paysage tuméfié demeure d'emblée le lieu d'actualisation d'une mémoire impénétrable et la scène d'un présentisme hyperbolique.

CONCLUSION

L'imaginaire contemporain des ruines dans *La Clepsydre* de Wojciech Has permet de mettre en scène la sécularisation du temps en y évoquant l'amplification de l'actuel, voire sa démultiplication, plutôt qu'en y associant la métaphore de l'évidement comme le faisait Bruno Schulz dans *Le Sanatorium au croque-mort*. Joseph possède dans l'adaptation de la nouvelle de Schulz un champ d'action: celui des vestiges d'un monde inaccompli, dans lequel, finalement, ne s'accomplit que le glaneur. Les scènes où Joseph recueille ici et là certains objets appartenant à son passé sont en cela plus que révélatrices de cette forme d'accomplissement. Ce «temps qui a déjà servi» devient par le fait même l'objet d'une collecte, et le

monde un vaste cabinet de curiosités dont l'amplitude spatiale et temporelle n'a d'égale que la mémoire de l'individu.

Si l'imaginaire moderne des ruines, comme on l'a vu, se caractérise principalement par un sentiment d'évidement, il en va donc tout autrement de l'imaginaire contemporain dans lequel l'accumulation des restes permet à ceux-ci d'acquérir le statut d'objet esthétique. Dans une certaine mesure, l'imaginaire moderne accuse la ruine d'évoquer l'imprésentable là même où l'imaginaire contemporain respecte sa propension quasi ostentatoire à nous *présenter* l'imprésentable.

L'analyse comparée des œuvres de Bruno Schulz et de Wojciech Has nous aura ainsi permis de constater deux valeurs antagonistes associées aux figures ruiniformes; que celles-ci suggèrent une faillite ou bien qu'elles éveillent une esthétique de l'accumulation, il n'en demeure pas moins qu'elles n'ont pour référence que l'imaginaire. Aussi la question à savoir si les ruines ont un sens demeurera-t-elle à jamais un non-lieu. Car à quoi pensé-je lorsque je vois une ruine, sinon à une figure de l'imaginaire?

NOTES

1. Notons que le titre original du film ainsi que celui de la nouvelle de Schulz est le même: *Sanatorium pod klepsydra*. Le film a été projeté pour la première fois en 1973, et la nouvelle a été écrite entre 1934 et 1937.
2. Ma proposition rejoint en ce sens celle de M. Augé: «Les mythes dont se distingue la raison moderne étaient des mythes archaïques, tournés vers l'origine et donc fondant des communautés particulières. La raison critique substitue des idéaux universalistes à ces récits particularistes. Mais, ce faisant, elle recourt à ses propres mythes, les grands récits eschatologiques qui annoncent l'émancipation de l'homme» (1994: 35).
3. Schulz, 1974: 172. À cela peuvent s'ajouter d'autres références à la grisaille et à l'obscurité: «Le jour était gris, éteint» (64); «La pièce était grise et nue, presque vide» (168); «Le gris habituel de l'atmosphère s'était encore assombri» (171); «À la fin, il n'y eut plus que le rectangle de la fenêtre pour apparaître, tache grisâtre, dans la complète obscurité» (174); «D'un ciel grisâtre descendait une aube misérable et tardive, hors du temps» (172); «On peut notamment signaler une sorte de fougère noire, dont d'énormes gerbes, en des flacons, ornent ici chaque appartement et chaque lieu public. C'est presque un symbole de deuil, l'emblème funèbre de la ville» (181); etc.
4. Je renvoie ici à V. Descombes qui fait remarquer que l'usage spéculatif de la philosophie, sans rien lui enlever de ses mérites, a cette constante prétention d'expliquer l'actuel – l'actualité – par une «ontologie de l'actualité historique». Cela a pour résultat de réduire

l'instant présent à une nécessité conceptuelle qui, en bout de ligne, nous fait manquer la contemporanéité de ce présent, son présentisme. Défaut du «philosophisme» donc: «La langue française possède depuis le XVIII^e siècle un terme pour qualifier l'abus de philosophie. Celui qui fait un usage abusif de la philosophie est un *philosophiste*. De façon générale, est un philosophiste celui qui croit pouvoir régler par la philosophie une difficulté qui doit l'être autrement» (Descombes, 1989: 13).

5. Si le parcours du petit Edmund parmi les ruines de Berlin dans *Allemagne année Zéro* (1948) se termine par son suicide, c'est bien parce que son trajet est préjugé à l'aune d'une Histoire qui, d'emblée, le condamne à d'autres «fins» qu'à celle, circulaire, de l'errance. Les ruines de Berlin se délocalisent et échappent au petit Edmund en lui exposant l'«imprésence» d'un temps accusateur: celui d'un passé condamnable et d'un avenir perdu. En ce sens, le film de Rossellini reconduit le sentiment de désenchantement caractéristique de l'imaginaire moderne.

6. «À peine avais-je franchi la grande porte que je sentis souffler un air à la fois lourd, doux et humide, caractéristique de cet étrange climat. [...] C'était comme si l'on avait perçu le jour à travers un crêpe de deuil» (Schulz, 1974: 171).

7. «Souvenons-nous de la signification même du terme détermination. La *determinatio* est la borne que les Romains mettaient pour délimiter le territoire cultivé par rapport à l'indéfini du désert» (Maffesoli, 2000: 26).

8. Les motards nomades d'*Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper demeurent à maints égards l'incarnation la plus fidèle de cette autonomie. Mais peut-être le cinéma post-apocalyptique dans son ensemble est-il le mieux à même d'illustrer ce présentisme dont un événement, «au préalable» – une guerre, une épidémie, etc. –, aura suffi à «retirer» au sujet ses horizons spirituels et idéologiques.

9. Voir Rancière (2004: 145-173).

10. Le recours à Diderot n'est pas fortuit. Il permet d'éviter le recours au concept de postmodernité qu'un tel «défaut d'Histoire» ne manquerait pas de susciter. On oublie trop souvent que ce qui vient «après» la modernité s'avère également analysable à l'aune d'un retour à une modernité «originaire»; celle des Lumières. Voir à ce sujet les études de C. Taylor (2002) ainsi que le beau livre de T. Todorov, *L'Esprit des Lumières* (2006).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARON, R. [1967]: *Les Étapes de la pensée sociologique*, Paris, Gallimard.
- AUGÉ, M. [1994]: *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier;
- [2003]: *Le Temps en ruines*, Paris, Galilée.
- DERRIDA, J. [1987]: *Feu la cendre*, Paris, Éd. Des femmes;
- [1990]: *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux.
- DESCOMBES, V. [1989]: *Philosophie par gros temps*, Paris, Minuit.
- DIDEROT, D. [1959]: *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier.
- HAS, W. J. [1973]: *La Clepsydra* (adaptation de la nouvelle de Bruno Schulz), Pologne, 124 min., couleur, 35mm.
- MAFFESOLI, M. [2000]: *L'Instant éternel*, Paris, Denoël.
- RANCIÈRE, J. [2004]: *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée.
- SCHULZ, B. [1974]: *Le Sanatorium au croque-mort*, Paris, Gallimard, coll. «L'imaginaire».
- TAYLOR, C. [2002]: *Le Malaise de la modernité*, Paris, Éd. du Cerf.
- TODOROV, T. [2006]: *L'Esprit des Lumières*, Paris, Robert Laffont.
- VOLNEY [1959]: *Voyage en Égypte et en Syrie*, Paris, La Haye.

LA DESCRIPTION DES RUINES ET LE PHÉNOMÈNE SATURÉ

PENSER LES RUINES À PARTIR DE JEAN-LUC MARION

JAVIER BASSAS VILA

LES RUINES... QUELLE PASSION!

On peut le constater d'après l'immense littérature consacrée à ce phénomène, les ruines soulèvent des passions et attirent l'attention des disciplines les plus diverses, depuis l'histoire, l'archéologie, la philosophie et la critique littéraire jusqu'à la photographie et aux arts plastiques. Les ruines se déterminent ainsi, par exemple, comme objet qui engage une méditation sur le passé, comme trace de l'évanescence d'un tout, comme débris sculpturaux ou encore comme signes sans signification, comme figure de l'effondrement des illusions de la *hybris* rationaliste, comme une belle image de la fin de la représentation en philosophie ou de la décadence de la technique, etc. Les ruines nous dévoilent sans cesse leur pouvoir infini de manifestation. On pourrait alors se demander: est-ce que ces déterminations disent les ruines en tant que telles? Et si ce n'est pas le cas, comment doit-on les décrire en tant que telles? Quel serait le mode linguistique qui puisse dire adéquatement les ruines en tant que ruines?

Pour pouvoir répondre à toutes ces questions, il faut d'abord analyser la façon dont les ruines apparaissent, car c'est seulement à partir d'une compréhension de leur propre manifestation qu'il sera possible de penser le mode de description qui puisse leur convenir. Notre première hypothèse se formule ainsi: lorsqu'on les détermine comme objet qui engage une méditation sur le passé, comme la trace de l'évanescence du tout, comme une belle image de la représentation en philosophie, etc., les ruines ne sont pas décrites en tant que telles, car ce qui leur est le plus propre est non pas telle détermination précise et unique, mais leur pouvoir de susciter des déterminations en un nombre, au moins, illimité. Suivant rigoureusement cette hypothèse, on ne prétendra pas ajouter ici une nouvelle détermination des ruines, mais on pensera plutôt leur pouvoir infini de manifestation pour, ensuite, esquisser un mode descriptif qui puisse leur convenir. En nous appuyant sur la phénoménologie et plus précisément sur la notion de «phénomène saturé», on soutiendra que penser les ruines à partir du phénomène saturé ne consiste pas à énoncer une nouvelle détermination des ruines, mais que la notion de phénomène saturé dévoile justement la spécificité des ruines, en nous permettant de mieux comprendre leur pouvoir infini de manifestation.

Notre analyse des ruines en phénoménologie et de leur mode descriptif passe donc par une réflexion sur la manifestation des ruines à partir de la notion déjà énoncée de «phénomène saturé», telle qu'elle a été développée par le phénoménologue français Jean-Luc Marion. Cette analyse s'articulera en quatre moments : selon la quantité, selon la qualité, selon la relation et selon la modalité, en reprenant ainsi les quatre catégories de l'entendement chez Kant¹, pour les invertir, pour les dépasser, bref pour décrire comment la manifestation propre à certains phénomènes – dans ce cas, les ruines – peut rompre avec les conditions métaphysiques de l'expérience et appeler à une profonde réflexion sur la possibilité (ou l'impossibilité) de les décrire adéquatement.

SELON LA QUANTITÉ

Si je me place dans une perspective phénoménologique, la visée de ma conscience (qui est toujours conscience-de-quelque chose) établit une asymétrie en sa faveur par rapport à la plupart des objets qui l'entourent, comme cette table que j'ai sous les yeux. Cette asymétrie est le fondement de ce processus de la connaissance objective qu'on appelle «constitution». La constitution d'un phénomène se fait depuis les *data* – les données matérielles – que ma conscience intentionne et unifie à partir d'une donation de sens (*Sinngebung*) pour obtenir finalement un seul phénomène, une unité, à savoir le noème «table». Cette constitution n'est pourtant pas empêchée par le fait que je ne voie en ce moment que certains côtés de cette table – je suis assis devant elle, en m'appuyant sur elle pour écrire, sans pouvoir donc voir son autre côté ou le dessous. Même si je ne perçois aucunement «l'autre côté» de la table, ma conscience le reconstruit en le réduisant à mon horizon de «données connues»; elle l'unifie. Appelons ce processus de la conscience une intentionnalité constituante. Or, peut-on parler également d'une intentionnalité constituante dans le phénomène des ruines? Prenons par exemple les ruines des *Tours jumelles* à New York. Nous avons tous vu à la télévision les images des débris des tours, les

tas de pierres, les poutres de fer, une quantité innombrable de papiers éparés et une multitude d'autres choses; certaines personnes se sont même rendues à *Ground Zero* pour voir de leurs propres yeux ce qui restait de ces tours. En ce sens, je crois ne rien annoncer de surprenant en affirmant que quiconque a vu ces ruines (celles des *Tours jumelles* aussi bien que celles du *Forum* de Rome ou du *Colisée*, de Berlin après la Deuxième Guerre, d'Angkor, de Pompéi ou de Hiroshima...) reste inquiet, soucieux, étonné, comme si quelque chose, visible ou invisible, perturbait sa vision.

Cette perturbation de la vision est due au fait que, selon la quantité de leur intuition, les ruines ne se déclinent pas comme la plupart de phénomènes. Kant a établi dans sa *Critique de la raison pure* que tous les phénomènes peuvent se représenter et se prévoir comme l'agrégat de leurs parties. Il y aurait ainsi une sorte d'homogénéité dans les phénomènes telle que, à travers une «synthèse successive»², la sommation des *quanta* (c'est-à-dire les parties diverses du phénomène) correspond au *quantum* (c'est-à-dire au «tout» du phénomène). Kant écrit: «J'appelle grandeur extensive celle où la représentation des parties rend possible la représentation du tout (et donc, nécessairement, la précède)» (Kant, 1997: A 162 / B 203). Or, il semble que, dans les ruines, tel n'est pas le cas. On ne peut pas prévoir le «tout» des ruines car la somme des parties n'est pas équivalente à son «tout» et, par conséquent, on ne peut pas prévoir le «tout» à la seule vue des parties. L'intuition des ruines ne se donne pas dans la limite d'un concept unique et fixe et, par conséquent, on est incapable de prévoir ce que les ruines nous donnent: d'une «synthèse successive» propre à une intentionnalité constituante, on est forcé de passer, face aux ruines, à une «synthèse instantanée» que la conscience, sans l'avoir prévue ni constituée, doit recevoir d'un seul coup.

Les ruines nous apparaissent donc, selon le surcroît quantitatif d'intuition, en fonction de leur grandeur extensive, «invisibles». L'usage courant au pluriel du nom «ruines» nous l'indiquait déjà sans doute.

SELON LA QUALITÉ

Kant appelle « grandeur intensive » le degré de réalité d'un phénomène, en le limitant jusqu'à la négation. Par exemple, toute intuition pure serait d'une grandeur intensive égale à 0 (*ibid.* : A 166 / B 208). Or, quel degré d'intuition les ruines détiennent-elles ? Autrement dit, quelle est la « grandeur intensive » des ruines ? Lisons ce bref fragment de Diderot pour nous guider :

*Ô les belles, les sublimes ruines ! [...] quel effet ! quelle grandeur ! quelle noblesse ! [...] Avec quel étonnement, quelle surprise je regarde cette voûte brisée, les masses surimposées à cette voûte ! les peuples qui ont élevé ce monument, où sont-ils ? que sont-ils devenus ? dans quelle énorme profondeur obscure et muette, mon œil va-t-il s'égarer ? [...] On ne se lasse point de regarder. Le temps s'arrête pour celui qui admire. Que j'ai peu vécu ! que ma jeunesse a peu duré !*³

Je ne peux pas m'arrêter sur les *topoi* associés aux ruines qui apparaissent dans cette citation d'une façon paradigmatique : le « *Ubi sunt ?* », le « *Memento mori* », le « *Tempus fugit irreparabile* », etc. Ce qui en revanche m'intéresse c'est que Diderot admire les ruines, qu'il remarque avec surprise leur effet, leur grandeur. La vision de Diderot est ainsi dépassée par l'apparition des ruines, et tout cela fait que sa vision trouve non pas un point de fixation mais, bien au contraire, un « égarement ». Il dit : « dans quelle énorme profondeur obscure et muette, mon œil va-t-il s'égarer ? [...] On ne se lasse point de regarder... », ce qui revient à avouer que l'éclatement des ruines est tel qu'elles n'ont pas une limitation d'intuition, mais que leur degré d'intuition comble – ou, dans notre perspective, « sature » – la vision. Qu'est-ce qu'on voit donc quand les ruines sont déployées dans toute leur splendeur ? Face aux ruines, pourrait-on répondre, on ne voit rien. Ou plutôt, on voit qu'on ne peut pas voir ou ne pas trop voir ; ou pour le dire encore autrement, on voit notre éblouissement.

En effet, quand je me place dans une perspective qui laisse apparaître les ruines comme ruines, c'est-à-dire quand je les laisse apparaître dans leur pouvoir infini de manifestation, sans leur imposer un sens, un

concept ou une signification limitatrice – signification qui est aussi, et chaque fois, féconde –, je reste ébloui face à leur éclatement. Cet éblouissement marque ainsi la limite du degré d'intuition que chaque sujet, chaque « je », peut supporter. Le dépassement qualitatif de l'intuition laisse ainsi l'œil – et la conscience qui est « derrière » lui – dans un état d'éblouissement qui détermine, pour ainsi dire, notre seuil de tolérance. Par conséquent, face à la manifestation des ruines en tant que ruines, je suis défini – moi en tant que celui qui voit, moi qui supporte l'insupportable d'un surcroît qualitatif d'intuition, moi qui me sens saturé, dépassé par ce que je ne peux pas supporter. J.-L. Marion écrit à cet égard (et, dans ce cas, devant les ruines) :

L'éblouissement marque ainsi un caractère universalisable à toute forme d'intuition d'une intensité qui dépasse le degré qu'un regard peut soutenir [...]. La finitude s'éprouve et se prouve non tant par la pénurie du donné devant notre regard, que surtout parce que ce regard peut parfois ne plus mesurer l'ampleur du donné [...]. La finitude [de celui qui regarde, bref du je] se découvre [...] devant le phénomène saturé. (1997 : 288-289)

Il devient à présent plus facile de comprendre pourquoi la finitude du sujet et son individuation pourraient se décliner à partir de la manifestation des ruines pensée au moyen du phénomène saturé. Selon la qualité, les ruines nous sont « insupportables », ce sont elles qui nous constituent à nous, plutôt que nous à elles.

SELON LA RELATION

Selon la relation, troisième catégorie de l'entendement d'après Kant, les ruines nous apparaissent comme absolues, au sens strictement étymologique d'*ab-solvo*, c'est-à-dire affranchies de toute condition. Lisons, pour introduire ce point, un fragment d'Albert Speer dans son œuvre *Au cœur du Troisième Reich*. En faisant référence à sa célèbre « théorie des valeurs des ruines », où il pense les ruines à partir de leur pouvoir de soulever dans l'avenir un sentiment nationaliste, Speer écrit :

Pour donner à mes pensées une forme concrète et visible, je fis réaliser une planche dans le style romantique représentant la

tribune de l'esplanade Zeppelin après des siècles d'abandon : recouverte de lierre, la masse principale du mur effondrée par endroits, des pilastres renversés, elle était encore clairement reconnaissable dans ses contours généraux. Dans l'entourage de Hitler on tint ce dessin pour « blasphématoire » [...], mais Hitler] donna l'ordre qu'à l'avenir, les édifices les plus importants de son Reich soient construits selon cette « loi des ruines ». (1971 : 82)

On notera la tentative de Speer de reproduire des ruines, non pas de construire un bâtiment ou une tribune mais d'anticiper les ruines mêmes de ces bâtiments, de cette tribune, de penser les ruines à l'avance. Comme Speer le dit lui-même, dans l'entourage de Hitler, on a taxé cela de « blasphématoire ». Plus précisément, il faudrait dire que reproduire les ruines n'est pas « blasphématoire », mais tout simplement impossible : car les ruines n'ont pas une substance, un *quid* qui les définisse et dont on pourrait extraire le concept. En effet, par le surcroît d'intuition qu'elles nous imposent, les ruines ne se tiennent pas sous l'égide d'un concept, d'une substance, bref, elles ne sont pas – si par « être » il faut entendre une présence subsistante reproductible indéfiniment dans son identité, suivant les mots de Derrida (1967 : 111). Ainsi, si je dis que les ruines n'ont pas une « substance », j'affirme simplement qu'elles ne sont pas un objet : ma conscience ne peut les prévoir, ni les constituer comme on le ferait, par exemple, avec un objet mathématique, technique ou industriel. Si je dis qu'elles ne sont pas une « substance », je ne fais que confirmer que leur manifestation ne dépend pas de moi, qu'elles arrivent sans se soumettre aux conditions *a priori* de l'expérience. Car comment pourrais-je reproduire les ruines si elles me dépassent dans leur manifestation, si elles ne sont pas le produit d'une intentionnalité constituante ? Les ruines, tout bas, diraient à chacun de nous : « Je suis sans toi ».

Il en va de même du principe de causalité compris dans cette catégorie de la relation d'après Kant. Si la manifestation des ruines, disons leur arrivée, leur montée à la visibilité ou, mieux encore, leur « arrivage »⁴ ne dépend pas de moi, toutes mes

tentatives pour attribuer une cause à leur manifestation ne se fera qu'après coup – une fois qu'elles sont déjà apparues. Leur arrivage marque ainsi une distance⁵ entre elles et moi, entre leur montée à la visibilité et moi qui les reçois (en effet, les ruines sont sans moi). Une distance qui, en fait, se redouble : une distance entre leur arrivage et moi, et une distance entre elles et le reste des phénomènes. Certes, les analogies de l'expérience qui règlent les phénomènes selon la catégorie kantienne de la relation concernent les phénomènes du type de l'objet, constitués par les sciences, qui ne donnent qu'un degré d'intuition très mince, qui peuvent (et même doivent) se prévoir, exhaustivement connaissables et reproductibles. Or, dans le cas des ruines comme ruines, leur surcroît d'intuition rend impossible de les ranger à côté des phénomènes-objets et, par conséquent, leur manifestation, leur arrivage ne peut pas être soumis à un réseau de connexions avec les autres phénomènes. Par opposition à ce que Speer affirmait, si une « loi » est une règle conceptuelle universellement valable où ranger à l'avance les phénomènes, il ne peut donc pas y avoir une « loi des ruines ». Rien de plus logique car si, selon la quantité, la somme des parties ne fait pas le tout du phénomène – qui demeure donné d'un seul coup et insaisissable conceptuellement –, si donc leurs relations « internes » ne peuvent pas se subsumer d'une manière homogène, de même ici, selon la catégorie de la relation, les rapports « externes » avec d'autres phénomènes ne sont pas non plus homogènes. En définitive, si les ruines sont, elles sont des hors-la-loi⁶. Selon la relation, les ruines apparaissent donc comme absolues : irreproductibles parce que sans substance, inconditionnées parce que non soumises au principe *a priori* de la causalité ni à l'analogie avec d'autres phénomènes.

SELON LA MODALITÉ

La catégorie de la modalité définit le rapport entre le phénomène et le pouvoir de connaître d'un sujet⁷. Il s'agit donc d'analyser non plus l'organisation interne des ruines selon la quantité ou leur degré d'intensité selon la qualité, ni leur relation à d'autres

phénomènes, mais leur rapport au pouvoir de connaître du *Je*. Dans cette direction, Kant écrit : « Le postulat de la possibilité des choses exige [*fordert*] donc que leur concept s'accorde [*zusammenstimmt*] avec les conditions formelles d'une expérience en général » (1997 : A 220/B 267). D'après cette affirmation, la possibilité des choses doit « s'accorder » aux conditions formelles d'une expérience en général, c'est-à-dire avec la possibilité d'une connaissance d'un sujet fini. Si ce qui est donc possible ne l'est qu'en s'accordant aux possibilités de connaître d'un sujet fini, tout phénomène doit s'inscrire, avant même de se phénoménaliser – ou, mieux encore, *pour* se phénoménaliser –, dans une série de conditions qui déterminent sa manifestation.

Il est important de souligner ici que ces conditions formelles de l'expérience sont imposées aux phénomènes pour les rendre susceptibles d'une connaissance objective, c'est-à-dire d'une connaissance du type de l'objet; cela s'avère important pour notre propos car notre intention depuis le début de ce texte n'a pas été autre que de donner à voir comment (par l'«incomposabilité» des ruines à partir d'une synthèse successive, par leur excès qualitatif d'intuition non réductible au concept, par leur non-substantialité, leur non-causalité et par leur manifestation non analogique) les ruines comme ruines ne se donnent pas dans les limites imposées par les conditions formelles de l'expérience d'objet. Il se peut donc que nous soyons forcés de parler de «l'impossibilité des ruines» par opposition à la possibilité selon la définition kantienne (A 220/B 267), mais cela n'implique certainement pas que cette impossibilité par opposition soit équivalente à une impossibilité totale. Au-delà de la «possibilité» selon la définition kantienne, les ruines en appelleraient ainsi à une phénoménologie de l'impossible qui nous ferait entrer dans un nouveau type d'expérience, une sorte de non-expérience des ruines qui n'équivaut pourtant pas à une absence totale d'expérience ni de sens. Mais, le «je», comment peut-il faire l'expérience des ruines si elles doivent se penser à partir non pas de l'objet mais du phénomène saturé? Bref, quelle type d'expérience en fait-il?

Cette impossibilité d'expérience objective des ruines se traduit donc non pas par une simple non-expérience, mais plutôt par ce que J.-L. Marion a nommé une «contre-expérience», ce qui veut dire, avant tout, une non-expérience d'objet, mais aussi, et surtout, une expérience du sujet même.

L'œil n'aperçoit plus tant l'apparition elle-même du phénomène saturé que la perturbation qu'elle provoque en personne dans les conditions communes de l'expérience [...] l'œil ne voit pas tant un spectacle différent de lui, que les traces sur lui réifiées de son impuissance à maîtriser la démesure du donné intuitif, donc avant tout les perturbations du visible, le bruit d'un message mal reçu, l'offuscation de la finitude. (1997 : 300-301)

Selon la modalité, le «je» fait l'expérience du phénomène saturé – ici les ruines – non pas tant en le constituant, mais en se constituant par lui, car le «je» a du mal à le re-garder, à le garder sous l'œil. Au-delà de leur interprétation traditionnelle, on constate ainsi que la finitude du sujet face aux ruines ne serait donc pas simplement le résultat d'un «*memento mori*» comme injonction temporelle, puisque le principe d'individuation est aussi à l'œuvre selon la catégorie de la modalité, selon le rapport des ruines à mon pouvoir de connaissance sous un point de vue strictement phénoménologique. Affranchies de toute condition qui aliénerait leur manifestation, les ruines me rendent ainsi, non pas leur sujet constituant, ni leur metteur en scène, mais le «témoin» de leur manifestation par le biais d'une contre-intentionnalité (Marion, 2001 : 136).

En conclusion, d'après notre interprétation de la phénoménologie de J.-L. Marion, le propre des ruines peut s'entendre comme un phénomène qui apparaît comme «invisible» selon la quantité, «insupportable» selon la qualité, «absolu» selon la relation et «irregardable» selon la modalité. C'est ainsi que peut être compris leur pouvoir infini de manifestation.

DÉCRIRE LES RUINES

Après avoir pensé ce qu'on pourrait qualifier d'imaginaire phénoménologique des ruines, comment faudrait-il envisager la spécificité des déterminations

que nous avons énoncées au début de cet article (les ruines comme objet qui engage une méditation sur le passé, comme la trace de l'évanescence du tout, comme une belle image de la fin de la représentation en philosophie, etc.) et de toute autre description des ruines à venir? Si la manifestation des ruines peut se comprendre à partir de la notion de phénomène saturé, comment faire droit dans notre langage à leur surcroît d'intuition, à leur saturation, à leur origine propre à jamais perdue pour nous? Le mode descriptif qui convient à et présuppose toute description d'un phénomène saturé – et donc des ruines en tant que ruines – est une grande question (pour le moment irrésolue) à laquelle nous tenterons de donner ici un principe de réponse.

Si nous envisageons la manifestation propre aux ruines comme une manifestation non objectuelle, nous sommes forcés d'admettre qu'elles établissent une distance irréductible qui assure l'*originarité* de leur «soi» par rapport à notre éventuelle tentative de description. L'objet est le corrélat de l'intentionnalité constituante de la conscience, mais les ruines, on l'a vu, ne le sont pas et se tiennent, pour ainsi dire, à distance. Par conséquent, cette distance irréductible doit forcément être contenue dans toute description que nous pouvons donner des ruines et ainsi articuler la structure de l'énoncé. Comment peut-on dès lors décrire des ruines tout en gardant leur «soi» originaire? Autrement dit, comment ne pas les réduire à un concept résultant d'une prédication catégoriale qui finirait par maîtriser leur distance irréductible et assimilerait leur manifestation à ce qu'en dit le sujet énonciateur?

Sans prétendre régler cette question, énonçons quelques contraintes ou caractéristiques de cette description des ruines.

- (i) Trouver une description qui respecte la manifestation originaire des ruines revient à trouver un mode linguistique qui ne se réapproprie pas les ruines en les réduisant à un énoncé catégorial. Les ruines doivent rester inappropriables linguistiquement parce qu'«invisibles» intentionnellement.

- (ii) Ne pas se réapproprier les ruines implique de ne pas chercher l'adéquation entre ce qui est dit et ce qui apparaît. Si le «soi» des ruines est originaire parce qu'il ne dépend pas d'un acte de constitution, le langage propre aux ruines ne peut essayer de faire coïncider le dit et la manifestation des ruines.

- (iii) Ne pas faire coïncider le dit et la manifestation des ruines nous oblige à marquer, à l'intérieur de la description des ruines, la persistance de leur distance irréductible. Cette marque serait ainsi l'indice d'une impossibilité d'adéquation entre le dit et la manifestation du phénomène.

- (iv) Tout énoncé descriptif sur les ruines devrait donc présupposer cette in-adéquation essentielle qui implique justement des tentatives énonciatives d'«approximation» et non pas de «dé-finition». Jean-Luc Marion semble le suggérer sans jamais arriver à le thématiser, lorsqu'il écrit à propos de la description d'un phénomène saturé: «une suite sans fin de quasi-concepts [...] et d'approximatives significations» (2005:162-163).

- (v) Une description qui tient certainement au centre l'approximation, et non pas la dé-finition, est une description qui procède toujours par «comme...». Or, ce «comme» n'équivaut pas à l'«en tant que» apophantique (*hē, als, inquantum*) qui propose l'identité d'un phénomène avec soi, la possibilité d'un retour sur soi du phénomène récupéré par l'énoncé, à l'instar de «l'étant en tant qu'étant» chez Aristote⁸ et que nous avons limité exclusivement à la tautologie des «ruines en tant que ruines». Au-delà de cet énoncé vide, toute description des ruines impliquera un «comme» (explicite ou implicite) pour signaler une approximation propre à la comparaison (*hōs, wie, sicut*) et non pas une dé-finition.

- (vi) Tout énoncé qui se trouve forcé, par la manifestation propre du phénomène en question, à introduire un «comme» comparatif signale: d'une part, que la manifestation du phénomène ne s'identifie pas à ce qui est dit et que, par suite, la réserve de cette manifestation peut encore

donner lieu à d'autres énoncés en nombre, au moins, indéterminé (re-dire les ruines à l'infini, ne s'agit-il pas toujours de cet infini des ruines?); d'autre part, que ce qui est dit dans ces énoncés approximatifs est non pas tant un dit que, surtout, un rapport: le rapport que l'énonciateur établit avec les ruines (je me dénonce en énonçant quelque chose sur les ruines). Si je dis, par exemple: «les ruines sont[comme] la trace de l'évanescence d'un tout», je (d)énonce plus mon rapport aux ruines que les ruines elles-mêmes⁹.

En définitive, suivant le fil de ce qu'on a exposé ici, le «comme» qui sert à décrire les ruines – le «comme» comparatif qui indique une approximation (*hōs, wie, sicut*) – serait toujours implicite sinon explicite dans toute description phénoménologique des ruines. Ce «comme» comparatif semble nous offrir certainement une voie d'accès pour la description des ruines, car je ne pourrais jamais les décrire que par un détour, sans toucher leur identité, établissant ainsi un énoncé qui n'atteint pas leur «soi» adéquatement, mais qui (d)énonce plutôt la façon dont je m'approche d'elles.

Ce n'est qu'ainsi que la saturation intuitive peut être décrite.

NOTES

1. Pour la table des catégories, voir Kant, 1997 : A 80/B 106. Pour son développement en détail : A 159/B 198 jusqu'à A 236/B 294 (avec la parenthèse sur la *Réfutation de l'idéalisme*).
2. Définition de la «synthèse» : «L'acte de rassembler différentes représentations et de comprendre sa variété dans une seule connaissance» (Kant, 1997 : A 77/B 103).
3. Diderot, dans *Salon de 1767* (1995 : 336-337). Voir Marion à propos d'un tableau, exemple du surcroît qualitatif du phénomène saturé : «Au lieu que la vue commune passe d'un visible à un autre, parce qu'aucun

ne la retient (elle "voit à travers chacun"), le regard bute sur la semblance peinte, s'y engouffre et s'y abîme. Il ne la traverse plus, mais s'y écrase. Comblé, il ne peut plus aller rien voir d'autre ailleurs, mais s'épuise à la parcourir, à la reconnaître et à l'assimiler. C'est au contraire la semblance peinte qui l'engloutit, l'aspire et la captive» (2001 : 72-73).

4. «Arriver doit s'entendre ici au sens le plus littéral : non d'une arrivée continue et uniforme, livrant des items identiques et prévisibles, mais d'arrivées discontinues, imprévues et toutes dissemblables. Les phénomènes tantôt arrivent, tantôt n'arrivent pas et à chaque fois, différents : ils diffèrent en ne se ressemblant pas, ils diffèrent surtout en retardant (ou accélérant) leurs surgissements. Plutôt que d'arrivées, il faut donc parler d'arrivages de phénomènes, selon des rythmes discontinus, par saccades, inopinés, par surprise, détachés les uns des autres, par rafales stochastiques : ils se font attendre, se font désirer avant de se faire voir. Dans ces montées de visibilité (comme on parle de montées de séve, de fièvre ou de colère), nous – le je/moi – ne décidons plus en rien de la visibilité du phénomène» (Marion, 1997 : 186-187).

5. Pour plus de précisions sur le sens phénoménologique de la distance, voir Marion (1977).

6. Le Robert définit *sub voce* Hors-la-loi : «Individu qui est mis ou se met hors la loi. Par ext. Personne qui s'affranchit des lois, vit en marge des lois».

7. Voir Kant, 1997 : A 74/B 100, A 219/B 266 et A 234/B 287.

8. Voir Aristote, *Métaphysique*, livre IV, 1, 1003a et livre VI, 1, 1026a.

9. Pour le rapport entre la distance, le «comme» dans la prédication, voir spécialement Marion (1977 : 234-236). Avec ces hypothèses, il est probable que nous nous approchions dangereusement du discours de louange qui opère aussi par «comme», au moins dans Denys l'Aréopagite et Grégoire de Palamas. C'est un risque qu'on doit aujourd'hui assumer. D'ailleurs, les réflexions de P. Ricœur sur la fonction de l'«être-comme» nous autorisent à écrire «sont-comme» (1975 : 312) pour la description des ruines.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- DEGUY, M. [1987] : *La poésie n'est pas seule*, Paris, Seuil.
- DERRIDA, J. [1967] : *La Voix et le Phénomène*, Paris, PUF, coll. «Quadrige».
- DIDEROT, D. [1995] : *Salon de 1767, Paysages et ruines*, Paris, Éd. Hermann.
- HEIDEGGER, M. [1985] : *Être et Temps*, trad. de E. Martineau, Paris, Authentica – hors commerce – (Gesamtausgabe, vol. II).
- KANT, E. [1997] : *Critique de la raison pure*, trad. d'A. Renaut, Paris, Aubier.
- MARION, J.-L. [1977] : *L'Idole et la Distance*, Paris, Éd. Grasset;
- [1991] : *La Croisée du visible*, Paris, Éd. de la Différence;
- [1997] : *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, Paris, PUF;
- [2001] : *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, Paris, PUF;
- [2005] : *Le Visible et le Révélé*, Paris, Éd. du Cerf.
- RICŒUR, P. [1975] : *La Métaphore vive*, Paris, Seuil.
- SPEER, A. [1971] : *Au cœur du Troisième Reich*, Paris, Éd. A. Fayard.

SHŌMEI TŌMATSU: LA MÉMOIRE DES RUINES

CYRIL THOMAS

A photographer looks at everything, which is why he must look from beginning to end. Face the subject head-on, stare fixedly, turn the entire body into an eye and face the world. The human who bets on looking that is a photographer. (Tōmatsu, 2006 : 29)¹

It was only from ruins that the country could start anew. The ultimate ruin is the atomic wasteland. [...] The atomic wasteland is an entirely new kind of ruin, one that first appeared in the mid-twentieth century. [...] I, who had thought of ruins only as the transmutation of the cityscape, learned that ruins lie within people as well.

(Tōmatsu, 1966: 113-115)²

Le 6 août 1945, à 8h15, le « little boy » comme l'ont surnommé les pilotes américains est lâché sur Hiroshima, puis le 9 août, le « fat man » est largué sur Nagasaki. Le jour même, des images³ du drame sont réalisées quelques heures à peine après l'explosion des bombes. Yoshito Matsushige⁴, Mitsugi Kishida, Gonichi Kimura photographièrent⁵ les décombres de la catastrophe d'Hiroshima. À Nagasaki, Hiromichi Matsuda enregistre la propagation du feu sur la ville, tandis que Yosuke Yamahata et Torahiko Ogawa immortalisent les décombres de la ville, à plus de deux kilomètres de l'épicentre, ainsi qu'un quartier résidentiel ravagé par les flammes et par la violence de l'impact. Au lendemain de l'explosion, Yosuke Yamahata, accompagné du peintre Eiji Yamada et de l'écrivain Jun Higashi, réalise 119 photographies⁶ des ruines de Nagasaki. Il est encore aujourd'hui le photographe qui a effectué le plus grand nombre de clichés de la catastrophe de Nagasaki⁷. À partir du 15 août, d'autres photographes comme Eiichi Matsumoto, Shigeo Hayashi et Shunkiki Kikuchi se rendent à Hiroshima et à Nagasaki et commencent des panoramas précis sur les deux villes afin d'enregistrer les ruines et les dommages causés aux infrastructures et aux administrations. L'année suivante, le *New Yorker*⁸ publie un numéro spécial sur Hiroshima, qui constitue, à l'exception de quelques publications clandestines, la « seule » source d'informations sur Hiroshima et sur le drame pour les Japonais.

Quand, en 1951 (Yomota, 1990: 33), le traité de San Francisco redonna au Japon sa souveraineté, la diffusion des informations est enfin autorisée et, l'année suivante, de nombreux écrits⁹ sont consacrés à la bombe atomique. La censure sur les images d'Hiroshima et de Nagasaki ne prend fin qu'en 1952, soit sept ans après le largage des bombes et quatre mois après la fin de l'occupation américaine. Dans le cadre de ce texte, nous nous concentrerons sur les ruines japonaises photographiées par Shōmei Tōmatsu dans son ouvrage *11 ji 02 fun (11:02 Nagasaki)* (1966), décrites par Shunji Ito dans ces termes:

L'église Urakami qui s'est effondrée sous le souffle de la bombe ; les ruines de l'arsenal de la marine de Tokyokawa où coexistent des traces d'ombre et de lumière, les ruines de la chambre de l'industrie de Hiroshima [...]. Les ruines vues à travers l'œil de Shōmei Tōmatsu sont belles, tout simplement. (1990: 43-47)

Au-delà de la fascination qu'exercent les images de ruines, ce texte tentera de démontrer comment ce photographe réfléchit à la ruine¹⁰ en transformant le fragmentaire en un élément iconographique s'insérant dans un récit visuel. Ce photographe envisage la ruine comme un motif et un concept. Elle n'est plus un simple processus de désintégration lié au temps, elle s'envisage plutôt comme la marque de l'histoire. Elle demeure la trace physique et visuelle de l'histoire tout en étant la structure d'un discours sur la mémoire. Il s'agit d'analyser les photographies prises à Nagasaki comme autant d'éléments constitutifs d'un récit visuel qui s'enracine dans un cadre historique: celui de l'après-guerre. Comment les ruines issues de la fulgurance d'une bombe atomique peuvent-elles devenir la trame d'une narration visuelle? Comment penser ces photographies des ruines qui, comme toute photographie, «perpétue[nt] et bloque[nt] le souvenir» (Barthes, 1980: 142)?

L'ÉCHELLE DES RUINES: MONUMENTALITÉ FRAGMENTAIRE

En 1986, Tōmatsu déclarait:

[...] when I happened to acquire a camera, the first photographs I took were either of my girlfriend or taken with her in mind. My

*next subjects were military bases and ruins. [...] I started photography under the shadow of the war.*¹¹

Quand il entreprend la série sur Nagasaki en 1960, Tōmatsu est déjà un photographe reconnu¹²: il est passé du statut de photographe amateur à celui de professionnel dès 1954, date à laquelle il intègre l'équipe de la revue *Iwanami Shashin Bunko* pour deux ans (Jeffrey, 2001: 4), avant de réaliser de nombreux clichés¹³ dépeignant la vie ouvrière des mineurs et des artisans. En juillet 1959, à 29 ans, il devient l'un des membres fondateurs de l'agence photographique Vivo¹⁴ avec cinq autres photographes: Kikuji Kawada, Akira Sato, Akira Tanno, Ikko Narahara et Eikoh Hosoe¹⁵. Plusieurs d'entre eux trouveront une reconnaissance internationale dans les décennies suivantes¹⁶. Ce groupe défend une esthétique où domine la subjectivité du photographe, produisant des images à contre-courant de l'iconographie réaliste qui dominait les années de l'après-guerre: où la photographie servait d'empreinte visuelle transcrivant la réalité sociale.

L'une de ses premières séries en tant que reporter indépendant et membre de Vivo fut consacrée à une catastrophe climatique. Le 26 septembre 1959, le typhon *Isewan* déferle dans la baie Ise, à proximité de la ville de Nagoya, et tue plus de 5 000 personnes. Tōmatsu reçoit un télégramme de son frère lui annonçant que la maison de leur mère est détruite; il se rend alors dans sa ville natale (Jeffrey, 2001: 3). Il ne photographie ni les survivants, ni les dispositifs de secours: il braque son objectif sur les ruines et les décombres jonchant le sol. *Sans-titre (Nagoya)*¹⁷ demeure l'image la plus célèbre de cette série. Elle décrit un amoncellement d'objets dont une botte en caoutchouc et une bouteille recouvertes par l'eau et la boue. La ruine chez Tōmatsu est liée non pas à l'architecture du lieu, mais aux objets divers. La ruine des objets devient un motif photographique agissant comme un déclencheur propice à briser les conventions de la photographie documentaire pour laisser place à la subjectivité du photographe¹⁸. Comme le souligne W. Schmied à propos de la

peinture allemande après 1945 : « la métaphore de la grande pluie », du « déluge » [...] est liée à celle des ruines dans une vision globale du destin » (1996 : 159). Cette photographie, réalisée à partir de l'enregistrement d'un événement tragique, ne construit-elle pas une métaphore du Japon de l'après-guerre ? Sa reprise, le plus souvent en pleine page dans divers catalogues d'expositions et dans ses monographies¹⁹, semble en tout cas le suggérer.

La série « Floods and The Japanese » (1959), à laquelle appartient cette image, joue sur la difficulté d'appréhension du sujet photographique. Par un évitement de toute frontalité combiné au plan rapproché, Tōmatsu met en place sa grammaire photographique créant des images mystérieuses où l'échelle de chaque objet est déformée. En somme, lors de la prise de vue, il établit un système accentué par un traitement minutieux des noirs au moment du tirage, qui lui permet de rendre compte de la dégradation des choses. Il rejoint les affirmations de Jun'ichirō Tanizaki, dans son ouvrage *L'Éloge de l'ombre*, publié une première fois en 1933. Cet auteur évoque le rapport sensoriel, poétique et visuel du noir en le mettant en parallèle avec le vieillissement de l'homme puis de la civilisation japonaise. Ce nouveau vocabulaire photographique se développe notamment dans plusieurs séries de Tōmatsu : « Home. Amakusa Kumamoto » (1959), celle liée à la ville de Nagasaki, et dans « Asphalt »²⁰ (1962). La première débute par des photographies de la maison vétuste de ses beaux-parents. Tōmatsu ne s'attarde pas sur l'architecture extérieure, ni sur le voisinage de la bâtisse, mais fixe tout au long de la série des objets laissés à l'abandon (évier, assiette) et certains animaux morts (rat, fourmis), les faisant glisser aux limites de l'abstraction à l'aide de plongées et de plans rapprochés. Tōmatsu joue avec les tailles de ses motifs, les déplaçant d'une échelle à l'autre. Une cuvette retournée occupe, par exemple, les trois quarts de l'image afin de solliciter le regard du spectateur. Les ruines photographiées par Tōmatsu insistent sur la matière et sur sa transformation du fait d'un cataclysme ou plus simplement de l'érosion du temps. Cette

accumulation d'images rend perceptible l'atmosphère de la désintégration des objets, tout en donnant à l'ensemble de ses trois séries un caractère d'inachèvement.

Pour la série sur Nagasaki qui débute en 1961, le jeu de correspondances entre les objets est abandonné au profit d'une recherche visuelle construite sur et par la fragmentation, contribuant à une forme de « décontextualisation » et d'isolement de la figure. La montre présentée sur la couverture de l'ouvrage est l'illustration de cette démarche fragmentaire. Cette montre déterrée à environ 700 m du point d'impact de la bombe, dont le mécanisme s'est arrêté à l'heure de l'explosion, et conservée au musée de Nagasaki, renvoie de façon métonymique à la fulgurance de l'impact et à l'arrêt du temps. Cet objet inscrit la problématique de la rupture temporelle : rupture propre à l'événement qui devient le propos principal de l'ouvrage. Ce dernier est un inventaire d'objets hétérogènes « que la force de l'explosion et la température extrême ont déformés et fondus » (Yomota, 1990 : 37), recueillis au fur et à mesure des différents séjours du photographe dans cette ville²¹ : « des morceaux de verre qui se sont incrustés dans les mains humaines, un casque métallique et les restes d'un crâne, une bouteille de bière tordue, des tuiles rongées par le feu, une dalle de ciment fissurée, etc. » (*ibid.*). Ils sont placés devant un mur ou une toile noire, c'est-à-dire devant un fond cherchant à mettre en valeur la plastique de l'objet. Toutes les figures sont cadrées en plan rapproché, isolant l'objet de son contexte, et photographiées sous des éclairages sophistiqués qui les transforment en sculpture. Par la série « Floods and The Japanese », puis par celle intitulée « Home. Amakusa Kumamoto », Tōmatsu élabore une esthétique de la ruine construite sur une approche de la matérialité de l'objet photographié, qui trouvera un développement important dans les images prises à Nagasaki. Ses mises en scène, ses cadrages, ses jeux de lumière transforment la surface et le volume de l'objet photographié. Ses interventions déterminent entièrement l'image, ouvrant plusieurs correspondances et métaphores visuelles.

Le principe d'esthétisation par la fragmentation et par la lumière atteint son paroxysme. Le traitement lumineux des rayons du soleil est la métaphore du feu destructeur de la bombe: «en effet, lorsque de telles charges explosent, elles libèrent une quantité d'énergie qu'on dit semblable à un petit soleil» (Lucken, 2006: 6). La force de ses photographies réside dans la transposition métaphorique de la désintégration matérielle du corps des victimes en ruine. «I thought that the term ruins only referred to the devastated form of cities, but Nagasaki taught me that I could also be applied to human beings» (Koji, 1999: 185)²². Ainsi, l'une des photographies de cet ouvrage représente le visage en plan rapproché de Tsuyo Kataoka. Par cette image, Tōmatsu rend visible sa dialectique construite non pas sur la ruine du corps, mais sur la jonction entre corps et ruines. Il manifeste un rapprochement ou, plus exactement, un principe d'équivalence entre la ruine et la cicatrice, adoptant l'idée que sa photographie s'élabore comme une sculpture du temps. Il cherche au travers de la ruine et des blessures, les signes d'altérités, en se concentrant sur les empreintes et sur les traces du temps. La peau devient une matière et une texture analogue aux matériaux architecturaux, mais soumise à une autre syntaxe photographique: Tōmatsu abandonne pour un temps la fragmentation. Les cicatrices sur ce visage renvoient autant à un événement privé (inscrit dans la biographie du modèle) qu'à un élément historique. Il réalise également le portrait d'un survivant, Yamaguchi Senji, en se penchant sur les cicatrices du cou et du visage, plongeant ainsi le regard du modèle dans le noir. Les blessures cicatrisées sur la peau s'articulent et s'interprètent comme les traces corporelles de la catastrophe vouées à une disparition plus rapide. En 1961, il réalise le portrait en pied de Sumako Fukuda²³, dans son intérieur. Les cicatrices de son bras rappellent les déchirures du papier peint; il amplifie l'idée que la ruine de l'habitat fait écho à celle du corps. L'année suivante, il photographie en plan rapproché ce même bras au moment où cette survivante se peigne. L'éclairage spécifique accentue le

parallèle entre la peau et le métal fondu et craquelé d'un brasero. Dans l'ouvrage, les deux images se répondent étrangement à quelques pages d'intervalle. À la dialectique de la désintégration des éléments architecturaux et des objets correspond la dialectique du corps comme empreinte d'un temps historique.

Tōmatsu réalise une théâtralisation sur deux niveaux: lors de sa prise de vue et dans la mise en page de *11 ji 02 fun (11:02 Nagasaki)*, confrontant ainsi le lecteur à la violence du choc de cette association entre les ruines et les corps mutilés des survivants. Dans cet ouvrage publié en 1966, les plans rapprochés d'objets alternent avec des ruines des arsenaux de la marine et de l'armée de terre, ainsi qu'avec celles d'une église catholique. Une progression apparaît alors dans sa démarche photographique: Tōmatsu insiste sur le devenir de la matière, de ces amas de ferraille et de pierres, initialement si solides, qui se désintègrent. L'effet de cette désintégration est amplifié par l'utilisation photographique de la fragmentation, morcelant et fragilisant tous les types de matériaux. Toutefois, ce principe d'enchaînement de fragments, pris dans divers lieux entre 1960 et 1966, construit un amalgame et conduit le lecteur à croire que toutes ces ruines sont des conséquences directes de Nagasaki. Or, à la différence de la série «Home», la ruine est ici envisagée pour son principe métonymique. Le fragment devient le symbole de la ruine d'un pays et du pouvoir de son empereur qui renonça à son statut d'incarnation du divin lors de la proclamation de la défaite du Japon, le 15 août 1945²⁴. Les fragments d'objets, les ruines architecturales, la décrépitude des murs photographiés par Tōmatsu sont des touches visuelles servant la puissance évocatoire du lieu.

Lorsque Tōmatsu dirige son objectif photographique sur la cathédrale Urakami, il utilise la ruine pour inscrire ses images dans une histoire plus vaste que celle de la bombe atomique. En effet, les fragments sont là pour renvoyer à une histoire à actualiser. La ruine est couramment associée à la mémoire: mais à quelle mémoire et à quel événement? D'un côté, Nagasaki, jusqu'à la fin de la

période isolationniste du Japon, reste la seule fenêtre ouverte sur le monde extérieur (Reischauer, 1997 : 129-138). De l'autre, la ville était, dès le XIX^e siècle, l'un des pôles catholiques du Japon. En photographiant les ruines se trouvant dans le jardin qui entourait la cathédrale, Tōmatsu fait coïncider deux mémoires distinctes, celle d'un Japon historique et celle d'un lieu qui se trouvait à 600m de l'épicentre. Le même site fut photographié quelques années auparavant par I. Narahara. Celui-ci avait lui aussi choisi de cadrer sa photographie sur un fragment de statue. Contrairement à l'image de Tōmatsu, une construction beaucoup plus récente s'y dresse en arrière-plan²⁵. Ces deux clichés traduisent deux réflexions : celle de Narahara associe les débris de la guerre à une page d'histoire que le Japon tourne tandis que, pour Tōmatsu, le Japon des années 1960 demeure un pays défiguré, blessé, qui n'envisage pas l'avenir. La ruine constitue l'argument principal permettant à Tōmatsu d'évoquer les fragments comme des débris sculpturaux et non pas comme des fétiches (voir Wajemann, 1990). En conséquence, les sculptures se pensent non pas comme des éléments d'un passé à commémorer, mais comme une trace effective et persistante du temps.

Des objets aux ruines de la cathédrale ou aux arsenaux, plusieurs pistes d'interprétations s'ouvrent sur l'utilisation de la fragmentation par Tōmatsu. Elle serait la mise en scène la plus à même de représenter la tragédie de la bombe atomique, car le processus fragmentaire dévoile au fur et à mesure un espace. Un espace qui reste à déchiffrer, un lieu où se rencontrent toutes les configurations, toutes les logiques narratives et plastiques. La fragmentation s'analyse comme un point qui cristallise les métaphores, mais également comme une étendue mettant en question un système de relations, de développements, associant le passé et le présent dans une perpétuelle « histoire photographique ». La photographie devient un moyen de transcription artistique d'une expérience et non d'une restitution formelle. Pour Tōmatsu, le médium photographique ne rend pas compte d'un fait. Son ouvrage, *11 ji 02 fun (11:02 Nagasaki)*, met en image

une dialectique entre déconstruction visuelle et reconstruction signifiante. Ainsi, la fragmentation isole les objets et les ruines de leur temps réel tout en favorisant un dépassement de leur passé et de leur présent. En utilisant la fragmentation et le changement d'échelle comme éléments d'interprétation et de compréhension d'une catastrophe²⁶, le photographe peut rendre compte de la dévastation et non pas de la catastrophe elle-même. Ses motifs photographiés ne s'appréhendent que dans une logique référentielle, d'une part, qu'en relation aux clichés précédents et, d'autre part, que comme des fragments d'une série beaucoup plus large qui aboutira au livre *Haien (The Ruinous Garden)* en 1987. Cet ouvrage s'interprète à la fois comme un témoignage visuel sur un drame et comme un des éléments d'une narration visuelle en devenir. Il instaure d'emblée une distance temporelle avec ses sujets, traitant non pas de l'événement en tant que tel mais bien de la subsistance de ses traces. Ses images insistent sur les limites topographiques et géographiques des lieux et sur ce qui, détruit, dévasté ou défiguré, n'a pas encore été remplacé. Il y a dans cette œuvre une volonté de circonscrire une zone qui se traduit par un trouble, un manque, une occultation des traces et des phénomènes liés à la reconstruction de la ville.

Le projet de Tōmatsu interroge la possibilité pour l'œuvre de rendre compte du temps alors que ses sujets semblent évoluer dans une autre dimension temporelle, celle d'un présent figé par l'explosion de la bombe. En photographiant la montre, par exemple, il va au-delà de l'objet pour traiter de la bombe atomique en signifiant que, quinze ans après le drame, le temps s'est arrêté pour de nombreux Japonais, tendus entre la mémoire et l'oubli. Xavier Martel note que cette image « souligne le seul point commun entre la destruction nucléaire et la création photographique : le temps figé, fixé » (2003 : 5-6). André Rouillé (1990 : 5) fait également l'analogie entre la photographie et la plaque sensible qu'est devenue la ville de Nagasaki, empreinte de l'image des corps photographiés par la radiation sur les murs. Tōmatsu écrit : « What I saw in Nagasaki was not

merely the scars of war, it was a place where the post-war period had never ended» (Koji, 1999: 194)²⁷. Le présent de l'image se retrouve dans le présent de l'événement passé; en somme, la photographie forme une ellipse temporelle, liée à une reconstruction de l'histoire. Outre la relation entre le sujet photographié et l'objet représenté, les photographies de Tōmatsu traduisent un investissement historique qui dépasse le domaine de l'esthétique. Pour figurer la réalité de la catastrophe passée, l'image de Tōmatsu doit passer par plusieurs détours signifiants qui s'opèrent sur le plan iconographique et chronologique, rendant sa photographie «a-temporelle». Ainsi, ses clichés décrivent un panorama visuel où les oppositions et les correspondances se répondent. Comme tout cliché photographique, ses images n'évitent pas les fictions de la mémoire; cependant, par son traitement particulier du motif des ruines, ses images activent un principe d'effritement référentiel mélangeant plusieurs réalités historiques qui s'accrochent au sujet photographié. Le statut des ruines se transforme, elles deviennent une matrice.

La ruine intervient à différentes «strates» de l'image: à la fois indice et icône, elle est une image symbolique et une image structurelle. La ruine, chez ce photographe, désigne une image hybride oscillant entre une iconographie spécifique et une texture liée aux corps des survivants, qui sont toutes deux des manifestations de la vulnérabilité des éléments face à l'impact de la bombe. Or, l'acte de photographier chez Tōmatsu semble indissociable de la construction d'un récit. Ce qui se dégage de ses images, c'est, plus que la référence à une réalité historique, une virtuosité de la métaphore de la ruine, si bien que la notion de ruine s'agrandit en même temps que s'opère un changement de sa grammaire photographique. Entre les motifs de la ruine photographiée et la narration construite, les analogies et les interférences se multiplient, croisant les références dans divers espaces et divers temps.

LA CONSTRUCTION DU RÉCIT VISUEL

Tōmatsu se rend à Nagasaki en 1960, deux ans après la publication du livre de Ken Domon intitulé

Hiroshima (1958)²⁸. Cet ouvrage présente un développement de la photographie réaliste dans le cadre d'un reportage sur l'après-guerre, dans une veine humaniste. L'émergence du réalisme photographique au Japon coïncide avec l'essor des grands noms du photojournalisme américain et européen: Robert Capa est invité par le journal *Mainichi* au Japon en 1954, tandis que Werner Bischof, autre membre de l'agence Magnum, fait un reportage sur le Japon qui ne sera publié qu'après sa mort en 1955 et qu'Henri Cartier-Bresson présente son concept de «l'instant décisif» lors de sa seconde rétrospective au Museum of Modern Art de Tokyo en 1965.

Entre 1954 et 1966, le problème de la bombe atomique revêt un caractère politique qui dépasse le simple enjeu de la mémoire des victimes d'Hiroshima et de Nagasaki. En effet, lors d'un essai d'une bombe à hydrogène dans l'atoll de Bikini, plusieurs marins travaillant à bord du *Fukuryū Maru* seront irradiés²⁹. L'opinion japonaise réagit violemment et, immédiatement, une pétition nationale, signée par plus de 20 millions d'individus³⁰, est lancée contre les bombes A et H. Sur le plan des institutions, les autorités réagissent en formant un conseil et en inaugurant le mémorial d'Hiroshima, tandis que dans la culture plus populaire naît Godzilla³¹. Ce monstre emblématique, qui terrasse Tokyo, est symptomatique du trauma japonais lié aux bombes. C'est dans ce contexte que Tōmatsu réalise une commande passée par le Conseil japonais contre les bombes atomiques et à hydrogènes. Celle-ci est destinée à soutenir une campagne contre les armes nucléaires afin de démontrer les conséquences de l'emploi de ces bombes. Le résultat est la parution, en 1961, d'un recueil photographique intitulé *Document-Hiroshima-Nagasaki* (Domon et Tōmatsu) dont le but est d'informer le public sur les effets réels des armes nucléaires. À cette fin, mais aussi pour toucher les pays qui possèdent déjà la bombe A et qui expérimentent, dès le début des années 1950, la bombe H, toutes les données sont traduites en anglais et en russe.

Aux photographies de Tōmatsu sur Nagasaki viennent s'ajouter une peinture intitulée *Hiroshima-*

Nagasaki (1945) réalisée par Iri et Toshiko Maruki (voir Lucken, 2001 : 178-179) et surtout les photographies de K. Domon. Celui-ci fut le premier photographe japonais à dépasser le stade du photojournalisme. En effet, il inclut son médium photographique dans un processus narratif à visée historique. En 1957, il arrive à Hiroshima, pour le compte d'un hebdomadaire et, en neuf mois, réalise son recueil de photographies. Ses images publiées en 1958 sont considérées comme le paradigme de la photographie japonaise d'après-guerre. En tête de son ouvrage se trouve une photographie couleur, la seule, représentant, en plan rapproché, les mains croisées d'un homme d'âge mûr. Portrait pudique de la première victime officiellement reconnue dont les cicatrices sont encore tuméfiées :

[...] à elles seules, ces deux mains mutilées, croisées, muettes sans visage, racontent crûment le drame. Une séquence photographique détaille ensuite comment s'opère un prélèvement de peau saine sur la cuisse d'une victime souffrant d'une tumeur à la joue gauche. Puis un cliché montre la blessure cancéreuse, à l'arrière du crâne, d'une femme qui se trouvait à 800 m du point d'impact de la bombe et qui mourra quelque temps après la prise de vue. Une nouvelle séquence rend compte des opérations et de la mort d'un adolescent atteint de leucémie chronique.

(Yomata, 1990 : 35)

D'autres séquences suivent, illustrant les établissements d'enfants attardés, les orphelinats ou les instituts pour aveugles. Pour K. Domon, la ruine s'applique au corps et non pas aux constructions. Le corps ruiné ne l'est pas définitivement, il est appelé à se reconstruire. Il signifie à la fois une blessure et une cicatrice qui commence à s'effacer. Tōmatsu utilise le vocabulaire photographique de Domon en ne limitant pas ses modèles aux corps humains mais en les étendant aux objets. Il alterne, alors, les images : une peau en gros plan, brûlée, irradiée, fait face à une bouteille fondue par la chaleur d'une explosion qui évoque un membre écorché. Si Domon photographie la peau des victimes durant leurs opérations chirurgicales, témoignant d'une possible guérison, Tōmatsu présente le visage meurtri d'une femme dans son quotidien, stigmatisant l'immuable.

La présentation, l'alternance, les motifs et les objets inclus dans la série *Nagasaki* semblent issus d'une revendication esthétique, d'une volonté de Tōmatsu de dépasser la ruine des corps, le temps des corps, et d'une volonté d'inscrire ses photographies dans un récit qui ne soit pas réduit à la simple accumulation de séquences dont le sujet serait délimité. Ni les paysages en ruine ni ses portraits ne permettent de déceler l'événement historique en tant que tel : ils sont des témoignages en image, une écriture par l'image. Plus précisément, ses photographies sont à voir comme des possibilités de création d'un témoignage qui est non pas une finalité mais un processus. Contrairement à Domon qui, dans son reportage, développe un argumentaire efficace sur l'horreur de l'après bombe, Tōmatsu installe sa production dans une narration qui semble se détacher du contexte du documentaire afin de réécrire les conventions de ce genre. Sa pratique photographique ne se réclame aucunement d'une fonction informative liée au reportage. La part de monstration, inhérente à une pratique de reportage photographique, n'est nullement niée, mais elle n'est plus sa finalité. Le drame et le pathos ne forment plus les conditions premières de l'image. Cette distance entre la catastrophe et la prise de vue induit une forme de récit plus ou moins fictionnelle sur le lieu et sur les traces pérennes de l'événement. Alain Sayag analyse l'œuvre de Tōmatsu comme une volonté d'organiser le flot des images en un récit lié à une

constante de la photographie japonaise des années 1960, due sans doute au fait que le mode de diffusion demeurait la publication et plus particulièrement le livre. (1986 : 471)

Ce photographe a travaillé la ruine comme motif qui n'arrête pas le Temps. Par le médium photographique, il transforme la ruine en un élément narratif pour travailler sur l'inachèvement et pour penser le paradoxe intrinsèque de la photographie : le temps figé. Plus précisément, c'est par la construction d'une narration visuelle, non argumentative, qu'il interroge le paradoxe photographique. Ses séries d'images s'envisagent comme les matrices de ses futurs

travaux. En 1987, Tōmatsu publie *The Ruinous Garden*³² où plusieurs séries photographiques s'entremêlent. L'ouvrage se présente comme une synthèse de son travail sur les ruines. Il débute par des photographies extraites de sa série «Scene inside and Outside the Capital», qui s'enchaînent avec plusieurs images issues de *11 ji 02 fun (11:02 Nagasaki)*, deux images de la série «House» de 1959, puis une image de la série «I am a King» de 1963. Ensuite, une image extraite de «Landscape» (1961) s'insère entre une photographie de la série «House» et celle de la série «Asphalt» (1962). Cette proposition photographique n'est pas d'ordre chronologique, elle se construit sur des rapprochements visuels. L'intérêt réside non pas dans l'élaboration d'une monographie mais bien dans la création d'un livre d'artiste dans lequel l'image des ruines réactive le souvenir des lieux de mémoire. Le récit photographique intervient comme l'élément qui les rend manifestes. M. Frizot souligne que

[...] les lieux de mémoire se justifient autant par rapport à ce que l'on en sait qu'à ce que l'on en éprouve visuellement. [...] Ils n'ont de réalité que dans la mise à l'épreuve, dans l'image que l'on en garde et dans une relation de présence reconduite.

(1998: 11)

NOTES

1. «Un photographe regarde tout, c'est pourquoi il doit regarder du début à la fin. Être face au sujet, le regarder fixement, faire de son corps un œil et affronter le monde. Être photographe, c'est parier sur le regard» (notre traduction, dorénavant NT). L'auteur tient à remercier Valentine Morizot pour l'aide apportée lors de la traduction. Afin de faciliter la lecture, les titres des ouvrages en japonais sont traduits, dans la mesure du possible, en anglais entre parenthèses.
2. «Ce n'est qu'en construisant sur des ruines que le pays a pu renaître, et le paysage post-atomique constitue le degré ultime de ruines, [...] un type de ruines entièrement nouveau, apparu au milieu du XX^e siècle. [...] Je n'envisageais les ruines qu'en tant que vestiges urbains, j'ai alors appris à les trouver aussi à l'intérieur des êtres humains» (NT).
3. Signalons que Toshio Fukada photographia le champignon atomique. Comme le précise M. Lucken, les premières images du drame furent prises par l'équipage de l'*Enola Gay* (2006: 23).
4. *Ibid.*: 4-25. Pour une chronologie des diverses interventions photographiques sur ces villes, se reporter également aux textes de Tsutomu Iwakura et de Ryuichi Kaneko regroupés dans le catalogue Kaku – Hangenki (1995: 12-14 et 21-24).
5. Pour une liste exhaustive des photographes et de leurs clichés, se reporter à S. Ienaga (1993) et à l'ouvrage de Goldstein, Dillon et Wenger (1995).
6. L'ensemble des images est disponible sur Internet. En ligne: www.peace-museum.org (page consultée le 7 mai 2007).
7. Yamahata ne se contente pas de faire des panoramas des ruines, il photographie également les blessés, les cadavres laissés à l'abandon ainsi que l'organisation des secours. Pour une analyse précise de ses images, se reporter à Lucken (2006).
8. Qui contient l'article intitulé «Hiroshima» rédigé par J. Hersey, dans lequel l'auteur rapporte le témoignage de six survivants.
9. Dans son article, I. Yomota donne quelques exemples (1990: 33-34); à ceux-ci nous pouvons ajouter le texte de G. Bataille (1988: 175-178) – il cite le témoignage de M. Tanimoto recueilli par J. Hersey (1946) et le témoignage du docteur Hachiya (1956) –; sans oublier, dans un registre plus romanesque, le scénario et les dialogues de M. Duras dans le film d'Alain Resnais en 1959 et les pensées de D. de Rougemont dans son essai publié aux États-Unis en 1946 (voir Rougemont, 1991). Pour une approche littéraire et poétique, se reporter aux ouvrages de K. Oe (1985) et de S. Kurihara (1999).
10. Il s'agit ici d'approfondir la mise en place du rapport qu'entretient Tōmatsu avec la ruine dans les années 1960. Pour sa production photographique plus récente, se reporter à M. Kozloff (1991).
11. Ses écrits furent traduits en anglais par G. Frew, dans T. Koji (1999: 184). «Quand je me suis acheté un appareil photo, j'ai commencé par prendre des photos de mon amie ou des photos qui me faisaient penser à elle. Ensuite, je suis passé aux bases militaires et aux ruines. Je me suis mis à la photographie dans l'ombre de la guerre» (NT). Dans un autre écrit, le photographe précise: «It was not until the war ended that I began to notice the ruins» (*ibid.*); «La guerre n'était pas terminée, que je commençais déjà à m'intéresser aux ruines» (NT).
12. Ses photographies sont régulièrement publiées dans la presse. En outre, il a déjà reçu en 1958 un prix de l'Association des critiques photographiques japonais et en 1959 celui du journal Mainichi. Pour une liste des journaux auxquels il collabora, se reporter à L. Rubinien (2004: 18).
13. Se reporter à la série *Pottery Town*, Seto, Aichi de 1954.
14. Vivo, créée en 1959, est une agence autogérée. Elle fonctionnera

jusqu'en 1961. Elle se compose d'un bureau administratif et d'un laboratoire photographique installés dans le quartier de Ginza à Tokyo. Elle a organisé trois expositions collectives à la galerie Konishiroku. Le regroupement de ces six photographes n'est pas anodin, ils ont tous participé en 1957 à l'exposition *Eyes of Ten* à Tokyo où Tōmatsu a exposé sa série « Barge Children's School ». Pour de plus amples informations, se reporter à Wilker Tucker (2003 : 217).

15. Pour un aperçu de la production de K. Kawada, voir Szarkowski et Yamagishi (1974) ; pour un aperçu de celle de I. Narahara, voir Moterosso et Bauret (2002) ; enfin pour une idée de la production de E. Hosoe, se reporter à la monographie de M. Holborn (1999), ainsi qu'au catalogue de l'exposition (Holborn, 1986).

16. A. Sayag va plus loin et affirme que « c'est durant les années 60 que se développa l'essentiel de l'œuvre de ces photographes qui ont définitivement imposé un style de photographie qualifié de "moderne" » (1986 : 470).

17. Cette image appartient à la série « Floods and The Japanese », réalisée en 1959 dans la région de Nagoya. Cette série sera reproduite en 1967 dans son ouvrage intitulé *Nippon*.

18. Sa ville natale devient l'enjeu d'une nouvelle approche photographique mais suscite également plusieurs réflexions parsemées au fil de ses écrits. À titre d'exemple : « It is said that when "the nation falls, the mountains and rivers remain" but it would be truer to say "the nation falls, the ruin remain". Nagoya, where I lived during the war, was bombed numerous times by the Americans. The city was pounded by bombs and burnt by incendiarie until it became one vast ruin. Despite this, the devastation made little impression on me, I wonder if living in the midst of destruction, my feelings were numbed in the same way that living so close to death banished fear » (Koji, 1999 : 184). « On dit : "une nation disparaît, mais les montagnes et les fleuves demeurent". Il serait plus juste de dire "une nation disparaît, mais les ruines demeurent". La ville de Nagoya, où j'ai vécu pendant la guerre, a été bombardée de nombreuses fois par les Américains. Elle a été pilonnée et incendiée jusqu'à n'être plus qu'un vaste champ de ruines. Et pourtant, cette dévastation m'a laissé relativement indifférent. Je me demande si le fait de vivre dans un monde marqué par la destruction a pu émousser ma sensibilité, de la même manière que vivre en présence de la mort supprime la peur » (NT).

19. Se reporter aux ouvrages de S. Tōmatsu (1969) et K. Ueno (1999).

20. Se reporter à deux catalogues d'expositions : *Interface : Tōmatsu Shōmei*, Tokyo, National Museum of Modern Art, 1996 et *Shōmei Tōmatsu, Japan 1952-1981*, Graz, Austria Fotogalerie im Forum Stadtpark, 1984.

21. Il revient longuement dans ses écrits sur ses nombreux séjours à Nagasaki : « The combination of the shock I experienced when I visited the town, with the feelings of self-loathing made me become very involved with the Nagasaki. This feeling led me to visit Nagasaki again the following year and again the year after that. It became a quest without any recognizable goal » (Koji, 1999 : 185). « Lorsque j'ai visité cette ville, je fus saisi par un double sentiment, d'un côté le choc de la ville et de l'autre un sentiment de répugnance liée à ma pratique. Ce sentiment m'a incité à revenir à Nagasaki, l'année suivante puis plusieurs fois encore. C'était devenu comme une recherche sans véritable but » (NT).

22. « Je pensais que le mot ruine ne s'appliquait qu'aux villes détruites, mais Nagasaki m'a appris qu'il s'appliquait également aux êtres humains » (NT).

23. Se reporter au poème de Sumako Fukuda (dans Vance-Watkins et Mariko, 1995). I. Jeffrey rapporte la lettre écrite en 1974 par le

photographe à cette survivante : « La première fois que je suis venu vous rendre visite [...], j'étais trop intimidé pour prendre la moindre photographie, mais vous m'y avez incité [...]. J'ai lu le récit de votre vie [...], vous écriviez : "[...] Il me revient de raconter au monde le destin des victimes de la bombe, je suis la seule à pouvoir le faire." C'était parce que vous étiez "la seule à pouvoir le faire" que vous vous trouviez en face de mon appareil photo et je me demandais si c'était parce que j'étais "le seul à pouvoir le faire" que j'appuyai sur le déclencheur » (2001 : 82).

24. Pour les détails de son discours et les conditions de l'occupation américaine, se reporter à J. Gravereau (1993 : 111-137).

25. Le photographe précise que « c'est sa première photographie en couleur publiée dans *Photography Magazine* en 1954 » (Monterosso et Bauret, 2002 : 197).

26. Voir A. Le brun (1991). La catastrophe selon cette auteure implique un renversement du rapport de l'humain à l'inhumain.

27. « Ce que j'ai vu à Nagasaki, ce n'étaient pas uniquement les cicatrices de la guerre, c'était une ville où l'après-guerre n'avait jamais cessé » (NT).

28. On se reportera également à Domon (1978 et 1983-1985).

29. « L'un de ses marins, Kubyoma Aikichi, va décéder six mois plus tard, devenant le premier martyr nucléaire du temps de paix » (Gravereau, 1993 : 330-331).

30. « Elle paraît dans le journal *Mainichi* entre août et septembre 1954 » (*ibid.* : 331).

31. Se reporter à la filmographie de Ishirō Honda. Le premier *Godzilla* sortit en salle en 1954.

32. Précisément, certaines images de *Document-Hiroshima-Nagasaki* seront publiées lors de la réédition de l'ouvrage de 1966 (voir Tōmatsu, 1995). Plusieurs images de son ouvrage de 1966 seront intégrées dans celui de 1967, puis dans celui de 1969 avant d'être publiées dans son recueil de 1987.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, R. [1980] : *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Les Cahiers du cinéma ».
- BATAILLE, G. [1988] : « À propos des récits d'habitants d'Hiroshima (1947) », *Œuvres Complètes*, t. XI, Paris, Gallimard, 175-178.
- BISHOP, W. [1955] : *Japon*, Paris, Robert Delpire.
- DOMON, K. [1958] : *Hiroshima*, Tokyo, Kenko-sha ;
 — [1978] : *Ikiteiru Hiroshima (Living Hiroshima)*, Tokyo, Tsukiji Shokan ;
 — [1983-1985] : *Domon Ken zenshū (The Complete Works of Ken Domon)*, 13 vol., Tokyo, Shōgakukan.
- DOMON, K. et S. TŌMATSU [1961] : *Document-Hiroshima-Nagasaki*, Tokyo, Japan Council Against A- and H- Bombs.
- FRIZOT, M. [1998] : « L'arpentage de l'oubli », *Du côté d'Oradour*, Paris, Filigranes.
- GRAVEREAU, J. [1993] : *Le Japon au XX^e siècle*, Paris, Seuil.
- GOLDSTEIN, D. M., K.V. DILLON et M. J. WENGER [1995] : *Rain of Ruin : A Photographic History of Hiroshima and Nagasaki*, Washington, Brassey's.
- HACHIYA, M. [1956] : *Le Journal d'Hiroshima*, 6 août-30 septembre 1945, trad. de J. Benoist-Méchin, Paris, Albin Michel.
- HERSEY, J. [1946] : « Hiroshima », *The New Yorker*, 31 août.
- HOLBORN, M. [1986] : *Black Sun : the Eyes of Four. Eikoh Hosoe, Shōmei Tōmatsu, Masahisa Fukase, Daido Moriyama*, New York et Oxford, Aperture et Museum of Modern Art ;

- [1999]: *Eikoh Hosoe*, Cologne et New York, Könemann Verlag et Aperture.
- IENAGA, S. [1993]: *Hiroshima-Nagasaki: Genbaku Shashin, kaiga shūsei*, (Hiroshima and Nagasaki, the atomic bombings as seen through photographs and artwork), 6 vol., Tokyo, Nihon tosh sentā.
- ITO, S. [1990]: « Dans les ruines. Essai sur Shōmei Tōmatsu », *La Recherche photographique*, n°9, octobre, 43-47. Texte originellement publié en anglais et en japonais dans Tōmatsu (1987 : 100).
- JEFFREY, I. [2001]: *Shōmei Tōmatsu*, Paris, Phaidon Press.
- KAKU – HANGENKI [1995]: *The Half-Life of Awareness: Photographs of Hiroshima and Nagasaki*, Tokyo, Tokyo Metropolitan Museum of Photography.
- KOJI, T. [1999]: *Nihon rettō Kuronikuru: Tōmatsu Shōmei no 50 nen (Traces-Fifty Years of Tōmatsu's Works)*, Tokyo, Tokyo Metropolitan Museum of Photography.
- KOZLOFF, M. [1991]: « City of Crowds, city of Ruins », *Artforum International*, mai, 113-121.
- KURIHARA, S. [1999]: *When we say Hiroshima*, Ann Arbor, University of Michigan.
- LE BRUN, A. [1991]: *Perspective dépravée. Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire*, Paris, La Lettre Volée.
- LUCKEN, M. [2001]: *L'art du Japon au vingtième siècle. Pensée, formes, résistances*, Paris, Hermann ;
- [2006]: « Hiroshima-Nagasaki. Des photographies pour abscisse et ordonnée », *Études Photographiques*, n°18, mai, Paris, Société française de photographie, 5-25.
- MARTEL, X. [2003]: *Japon 1945-1975: un renouveau photographique*, Paris, Marval.
- MONTEROSSO, J.-L. et G. BAURET [2002]: *Ikko Narahara. Photographies 1954-2000*, Paris, Paris audiovisuel et Maison européenne de la photographie.
- OE, K. [1985]: *Fire from the Ashes*, Londres, Readers International.
- REISCHAUER, E. O. [1997]: *Histoire du Japon et des Japonais. Des origines à 1945*, Paris, Seuil.
- ROUGEMONT, D. de [1991]: *Lettres sur la bombe atomique*, Paris, La Différence.
- ROUILLÉ, A. [1990]: « Japon, observatoire de la photographie », *La Recherche photographique*, n°9, octobre, 5.
- RUBINFIEN, L. [2004]: *Shōmei Tōmatsu. Skin of the Nation*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art & Yale University Press.
- SAYAG, A. [1986]: « La photographie japonaise: inventer une tradition », *Japon des avant-gardes 1910-1970*, Paris, Éd. Centre Georges Pompidou, 470.
- SCHMIED, W. [1996]: « 1945 ou l'art dans les ruines », dans J.-P. Ameline, *Face à l'histoire, 1933-1996: l'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Flammarion et Éd. du Centre Pompidou, 159.
- SZARKOWSKI, J. et S. YAMAGISHI [1974]: *New Japanese Photography*, New York, Museum of Modern Art.
- TANIZAKI, J. [1993]: *L'Éloge de l'ombre*, trad. de R. Sieffert, Paris, PUF.
- TŌMATSU, S. [1966]: *11 ji 02 fun (11:02 Nagasaki)*, Tokyo, Shashin Dojinsha ;
- [1967]: *Nippon (Japan)*, Tokyo, Shaken ;
- [1969]: *Oh! Shinjuku*, Tokyo, Shaken ;
- [1987]: *Haien (The Ruinous Garden)*, Tokyo, Parco ;
- [1995]: *Nagasaki 11:02 1945 nen 8 gatsu 9 ka (11:02 Nagasaki, August 9, 1945)*, trad. des extraits par J. Junkerman, Tokyo, Schinchōsha ;
- [2006]: « The man who said: I saw it! I saw it! and passe dit by », dans I. Vartanian, A. Hatanaka et Y. Kambayashi, *Setting sun. Writings by Japanese Photographers*, New York, Aperture, 28-29.
- UENO, K. [1999]: *Shashinka: Tōmatsu Shōmei (Shōmei Tōmatsu, Photographer)*, Tokyo, Seidosha.
- VANCE-WATKINS, L. et A. MARIKO [1995]: *White Flash, Black Rain: Women of Japan Relive the Bomb*, Minneapolis, Milkweed Ed.
- WAJEMANN, G. [1990]: « Le voile photographique », dans C. G. Bruni (dir.), *Pour la photographie. La vision non photographique*, t. III, Paris, Germs, 128-132.
- WILKES-TUCKER, A. (dir.) [2003]: *The History of Japanese Photography*, New Haven et Houston, Yale University Press et Museum of Fine Arts.
- YOMOTA, I. [1990]: « Hiroshima et Nagasaki. Le drame et l'après-drame », *La Recherche photographique*, n°9, 33-39.

VOYAGE TO ITALY DE VICTOR BURGIN (fragments photographiques)

Une présentation d'André Habib



Carlo Frattacci, *Basilica*, 1864,
épreuve argentique à l'albumine, 17,4 x 18,1 cm*.

Voyage to Italy est une installation vidéo qu'il serait difficile de séparer des œuvres et des réflexions que, depuis trente ans, Burgin élabore sur la photographie et l'image animée, tout particulièrement dans ses essais récents *In/Different Spaces* ou *The Remembered Film*. Elle est également à comprendre comme un prolongement ou une ramification possible de ses installations, telles *Elective Affinities* (2000-2001), *The Little House* (2005) et *Nietzsche's Paris* (1999-2000) ou encore *Listen to Britain* (2001). Cette dernière vidéo, réalisée au lendemain du 11 septembre 2001, télescopait des vues « actuelles » du paysage de Kent avec un plan de *A Canterbury Tale* (1944) de Pressburger et Powell, tourné dans les mêmes lieux. Le titre de l'œuvre faisait également écho au documentaire de Jennings, *Listen to Britain* (1941), réalisé durant les bombardements allemands. Chaque fois, il s'agit pour Burgin de déplier, de déployer un lieu à partir de sa mémoire : mémoire du lieu, mais aussi mémoire de l'artiste lui-même, qui s'imprègne du lieu, se laisse « impres-

sionner », se livrant au jeu des associations libres, mêlant mémoire publique et mémoire privée. *Listen to Britain* fait jaillir, en creux, sans en livrer une image directe, la mémoire des décombres de la Seconde Guerre mondiale, à un moment de l'histoire collective hanté par l'image des tours jumelles effondrées. Bien qu'inscrit dans un autre temps et un autre lieu, *Voyage to Italy* approfondit à son tour cet imaginaire des ruines, de l'histoire et de la mémoire (culturelles et personnelles), tout en l'intégrant à une réflexion profonde sur l'ontologie de l'image photographique et cinématographique.

Présenté à Cologne à l'automne 2006, puis au Centre canadien d'architecture de Montréal à l'hiver 2007, *Voyage to Italy* trouve son origine dans une commande passée à divers artistes afin qu'ils réalisent une œuvre à partir d'une pièce ou d'un document des archives du CCA. Burgin choisit une photographie contenue dans un recueil de vues réalisées par Carlo Frattacci à Pompéi, en 1864. La photo en question, simplement intitulée *Basilica*, montre une basilique pompéienne dont ne restent que les marches et des colonnes en ruine. Au centre de l'image, précisément au point de fuite, se trouve une femme, portant une longue robe recouvrant une jupe en crinoline blanche et un chapeau en dentelle, de profil, quelque peu miniaturisée, de toute évidence « posée » là pour donner une idée de l'échelle de la construction effondrée. Plutôt que d'opter pour une explication « raisonnable » de la présence de la femme que la légende omet, Burgin est littéralement hanté par une autre explication, déraisonnable, délirante – comme celle de Norbert Hanold¹, le personnage

* Planche non numérotée d'un album intitulé *Principales Vues de Pompeii par Charles Frattacci, Naples 1864* comprenant 26 photographies. Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal.

de *Gradiva* de Wilhelm Jensen rendue célèbre par l'analyse de Freud de 1907: « cette femme est un “fantôme de midi” (*mid-day ghost*), elle n'est pas mentionnée parce qu'elle n'a pas été vue » (Burgin, 2006: 79; je traduis).

Il se rend donc à Pompéi, sur les traces de Fratacci, sur les traces de Hanold, sur les traces de Rossellini aussi qui, en 1953, allait tourner à Naples et à Pompéi un film décisif sur un couple qui s'étirole, un film hanté par les spectres du passé et de l'Histoire: *Viaggio in Italia*.

Une fois à Pompéi, littéralement guidé par l'image de Fratacci, Burgin réalise deux séries de photographies numériques, traçant un arc de 360° à partir de deux points de vue: celui de la femme et celui du photographe. Ces deux séries d'images seront ensuite animées par ordinateur en un mouvement panoramique continu, pour constituer la trame principale de la vidéo. Il photographiera également, suivant un cadrage rigoureux et systématique, chacune des 24 colonnes corinthiennes qui encadraient la nef de la basilique, et disposera les photos tout autour de la salle de l'exposition, suivant un modèle qui rappelle les relevés architecturaux de la Renaissance. Toutes travaillées en noir et blanc à l'ordinateur, ces images produisent une impression mixte d'ancienneté et de nouveauté. L'immense espace vide de la basilique, cette série de colonnes tronquées, le ciel à la fois fixe et animé par le mouvement artificiel, mêlé à la précision terrifiante et quelque peu « atemporelle » du numérique, engendrent une véritable « spectralisation » du lieu de l'image. Et Pompéi – à la fois ville en ruine et ville intacte, lieu de vie, mais vie pétrifiée comme ces corps de plâtre noués dans l'étreinte que l'on y a retrouvée – est une ville propice à l'évocation des spectres. Une longue tradition artistique est là pour en témoigner, de Gautier à Bulwer-Lytton, de Jensen à Rossellini.

Voyage to Italy, 2006 (fragments photographiques).



Dans son article *Die Ruine*, paru pour la première dans le journal *Der Tag* en 1907, l'année de la parution de l'essai de Freud, Simmel écrit: « À dire vrai l'on attribuera volontiers l'impression de paix que dégagent les ruines à un autre motif: au fait qu'elles sont le passé. Elles sont un lieu fait pour vivre que la vie a déserté [...] » (1998: 116). Ce que Burgin nous invite à contempler – et qui dégage une étrange et inquiétante « impression de paix » –, c'est un lieu doublement déserté: la ville de Pompéi, ensevelie le 24 août 79 après J.-C., mais aussi ce même lieu, fixé le 2 mai 1864 sur une plaque photographique, et qui présente un monde tout aussi évanoui.

Pompéi, on l'a souvent écrit (Dubois, 1981; Burgin, 2006), est une ville « photographique », une ville transformée en un instant en une immense plaque sensible, dont les patients travaux archéologiques, depuis le milieu du XVIII^e siècle, auront eu pour tâche de tirer un « positif ». Comme l'écrit Burgin, « toute photographie de Pompéi est une impression d'une impression, un indice d'un indice » (Burgin 2006: 79; je traduis). Pour poursuivre l'analogie, nous dirions que ces photographies de Burgin sont un indice d'un indice d'un indice: mise en abyme vertigineuse des affinités électives qui animent, depuis le XIX^e siècle, la question de la photographie et de la ruine et, partant, de la dialectique de la présence et de l'absence, du passé et du présent, de l'image fixe et de l'image (ré)animée.

Si *Listen to Britain* convoquait le film de Jennings, réfracté à travers le film de Powell et Pressburger, *Voyage to Italy* convoque très littéralement le film de Rossellini, mais aussi, à partir de lui, tout un écheveau de références, allant de Freud à Jensen, de l'*Arria Marcella* de Gautier à l'« impression freudienne » de Derrida, des opéras de Verdi (on entend un aria de *Macbeth*) aux vues architecturales de Pompéi gravées par Piranesi ou photographiées par William Fox Talbot, aux



innombrables relations de voyage en Italie ... ou encore le montage photo-textuel que Burgin réalisa lui-même en 1982, *Gradiva*, conçu et élaboré à partir de la nouvelle de Jensen².

C'est cette constellation d'associations qui constitue le *Voyage* de Burgin et qu'il nous invite à parcourir, à partir de notre propre travail de mémoire et d'imagination. Que peuvent un lieu, un paysage, une photographie d'un lieu? De quelle mémoire sont-ils habités, ou encore comment viennent-ils hanter notre mémoire, la mettre en mouvement, la faire travailler? Le *Voyage to Italy* de Burgin est le prolongement de cette interrogation qui concerne, au plus près, l'imaginaire de la ruine, d'hier et d'aujourd'hui.



NOTES

1. Hanold, on se le rappellera, est un archéologue obsédé par un bas-relief montrant une jeune femme marchant, le pied arrière légèrement arqué. Incapable de trouver une même grâce dans la démarche des filles dans la ville où il se trouve, et après avoir fait un rêve où il assiste à l'éruption du volcan et à la mort de celle qu'il nomme Gradiva, il décide finalement de se rendre à Naples puis à Pompéi pour retrouver sa trace, une trace de sa présence. À Pompéi, il fera la rencontre de celle qu'il croit être le fantôme de Gradiva, avec qui il entretiendra de longues conversations, avant de découvrir, après un grand chemin, qu'il s'agit en fait d'une jeune fille (Zoé) qu'il connaissait jadis, et que son délire l'avait empêché de reconnaître. On lira sur ce point la lecture que propose Jacques Derrida du texte de Jensen à partir de l'essai de Freud (Derrida 1995 : 149-155).

2. On retrouve une reproduction de *Gradiva* dans le catalogue de l'exposition *Voyage to Italy* (2006).
En ligne : <http://malcontenta.blog.lemonde.fr/files/408pxgradivap1030638.jpg> (page consultée le 10 juin 2007).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BURGIN, V. [1996] : *In/Different Spaces*, Berkeley, University of California Press ;

——— [2004] : *The Remembered Film*, Londres, Reaktion Books ;

——— [2006] : « The Shadow and the Ruin », dans H. von Amelunxen (dir.), *Voyage to Italy*, catalogue de l'exposition, Ostfildern, Hatje Cantz, 79-87.

DERRIDA, J. [1995] : *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Paris, Éd. Galilée, coll. « Incises ».

DUBOIS, P. [1981] : « Figures de Ruine : notes pour une esthétique de l'index », *Rivista di Estetica*, vol. XXI, n° 8, 8-20.

FREUD, S. [(1907) 1971] : *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, Paris, Gallimard.

SIMMEL, G. [(1907) 1998] : « Les ruines. Un essai d'esthétique », *La Parure et autres essais*, Paris, Éd. de la maison des sciences de l'homme, 116-117.

Basilica I, 2006, 12 x 8 cm (chaque image).





Victor Burgin, *Voyage to Italy*, 2006.

Victor Burgin, *Voyage to Italy*, 2006.





Victor Burgin, *Voyage to Italy*, 2006.

Victor Burgin, *Voyage to Italy*, 2006.





Victor Burgin, *Voyage to Italy*, 2006.

FRANKENSTEIN ET LES RUINES DE VOLNEY

L'ÉDUCATION LITTÉRAIRE DE LA CRÉATURE

JOHANNE LAMOUREUX

Les études littéraires ont bien montré les sources qui travaillent le *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), en insistant tout particulièrement sur deux d'entre elles : le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle et le *Paradise Lost* de Milton (1667). La première de ces sources est traditionnellement associée au contexte culturel de la genèse de *Frankenstein*, à l'intérêt de Byron et de Percy Bysshe Shelley pour ce thème. Mais *Paradise Lost* et *Prométhée enchaîné* représentaient déjà des repères marquants pour la génération précédant celle de Mary Shelley. Si le mythe prométhéen annonce les ambitions transgressives du jeune scientifique genevois, *Paradise Lost* renvoie davantage au drame de la créature, mi-Satan, mi-Adam, qu'à celui de son créateur, Victor Frankenstein, le « Prométhée moderne » posé par le sous-titre du récit de Mary Shelley. Comme la tragédie d'Eschyle, le poème de Milton a inspiré plusieurs artistes britanniques de la fin du XVIII^e siècle¹. La conception du Satan de Milton, ange déchu mais fier, héros admirable dans sa révolte contre Dieu et incarné dans une perfection physique loin des images d'Épinal et du petit catéchisme, trouve des échos chez James Barry ou, bien sûr, chez William Blake et elle paraît avoir été aussi bien établie chez les auteurs. Ainsi, dans *An Enquiry concerning Political Justice* (1791), William Godwin, le père de Mary Shelley, écrit :

[...] poetical readers have commonly remarked Milton's devil to be a being of considerable virtue. It must be admitted that his energies centred too much in personal regards. But why did he rebel against his maker? It was, as he himself informs us, because he saw no sufficient reason for that extreme inequality of rank and power which the creator assumed.²

Mais dans le cadre du présent essai, il importera moins de revenir sur les influences littéraires de Mary Shelley que sur les lectures prêtées par elle à la créature qu'engendre Victor Frankenstein dans le cours du récit. Les lectures dont Shelley gratifie les divers personnages de *Frankenstein* annoncent assez systématiquement les passions qu'ils développeront, voire le destin qu'ils connaîtront. Qu'il s'agisse de l'explorateur Walton et des récits de voyage qu'il dévore dans sa jeunesse, des lectures chevaleresques de Henry Clerval, l'ami valeureux, de Victor Frankenstein et de son engouement malencontreux pour les alchimistes et pour Cornelius Agrippa ou de la créature enthousiasmée par les

livres auxquels le hasard l'a exposée, les premières lectures sont toujours surdéterminantes pour les personnages de Shelley, sans qu'on puisse décider si c'est parce que ces choix littéraires révèlent les inclinations naturelles d'un personnage ou si c'est afin d'affirmer que chacun est appelé à devenir ce qu'il lit. La dernière piste est plus probable dans le cas de la créature, car celle-ci n'a aucun contrôle sur les titres qui lui sont accessibles. (Il y aurait là un écho de la propre formation autodidacte acquise par Mary Shelley grâce à la bibliothèque familiale.) Quoi qu'il en soit, le destin des personnages de *Frankenstein* n'est pas seulement alimenté par une série d'événements et par les sentiments qui leur sont associés; il commence inmanquablement par prendre appui sur une bibliographie.

Mary Shelley nous présente les lectures du monstre de façon beaucoup plus élaborée qu'elle ne le fait pour les autres personnages du roman. Parmi ces lectures, il est coutumier, pour la critique littéraire, d'insister sur l'impact du *Paradise Lost* de Milton: le monstre a lu Milton et, ainsi qu'il le confesse à son créateur lors de leur première confrontation, il l'a lu comme une « histoire vraie »³. Sa plainte est entièrement traversée de références explicites à ce long poème où il se projette tour à tour dans le rôle d'Adam et dans la peau de Satan:

Like Adam, I was apparently united by no link to any other being in existence; but his state was different from mine in every other respect. He had come forth from the hand of God a perfect Creature, happy and prosperous, guarded by the special care of his Creator [...] but I was wretched, helpless and alone. Many times I considered Satan as the fitter emblem of my condition [...]. (Shelley, 1998: 105)⁴

Mais la formation littéraire de la créature ne se limite pas à Milton et celui-ci n'apparaît qu'en fin de liste dans l'énumération des lectures du monstre. Or il s'agira de nous arrêter, dans les pages qui suivent, à la toute première rencontre de la créature avec la littérature, telle qu'elle se joue à travers sa découverte d'un ouvrage aujourd'hui oublié, *Les Ruines* de Volney (1791). Si, pour reprendre les propos de la créature,

celle-ci trouve dans le Satan de Milton l'emblème le plus approprié de sa *condition*, nous voudrions démontrer que le livre de Volney nous fournit aussi une clé importante de l'œuvre, non seulement, comme nous le verrons, par certains détails de son propos, mais aussi en tant qu'il fait écho, d'une part, à la *constitution matérielle* du monstre, à la genèse de sa fabrication à partir de fragments humains et, d'autre part, à la *dynamique d'un récit* où la ruine du protagoniste devient peu à peu inéluctable et irréversible.

C'est dans le récit qu'elle fait à son créateur de sa difficile survie durant sa première année d'existence que la créature est amenée à dissenter sur son apprentissage et sur les auteurs qui l'ont nourrie durant ce temps. Elle raconte qu'après un séjour dans la forêt et la traversée de villages qui lui ont fait prendre conscience de son apparence hideuse, elle a trouvé secrètement refuge auprès d'une famille d'exilés français ruinés. C'est dans un apprentis à leur chaumière qu'elle s'est tapie et qu'elle a observé, admirative, la simplicité de mœurs et la qualité des sentiments familiaux existant entre le père De Lacey, son fils Félix et sa fille Agatha. L'arrivée de la fiancée turque de Félix, Safie, a, fort à propos, contraint la famille à lui enseigner le français et la créature qui, jusque-là, ne progressait que lentement dans l'apprentissage de la langue, va enfin pouvoir faire son profit d'une formation plus rigoureuse, dispensée à partir d'une lecture des *Ruines* de Volney.

C'est dans un second temps que le monstre découvrira par hasard trois volumes dans la poche d'un vêtement trouvé dans la forêt: *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe, un tome des *Vies parallèles* de Plutarque et le *Paradise Lost* de Milton. Le monstre, qui d'auditeur va alors pouvoir devenir lecteur, est loquace sur l'apport de chacun de ces titres à sa formation et l'ordre dans lequel il les présente s'avère important. L'énumération, qui s'ouvre avec Volney et se clôt avec Milton, fait en sorte que les titres les plus importants pour la créature encadrent cette courte liste et elle inscrit, au début et en fin de liste, les ouvrages qui renverront le plus directement le

monstre à sa propre existence et à son propre drame. Au contraire de Volney et de Milton, Goethe et Plutarque lui proposent des modèles qui le sortent de lui-même, l'invitent à se sacrifier ou à se dépasser. Les *Vies parallèles* lui présentent de « hautes idées » et forcent l'admiration envers les héros du passé ; le roman de Goethe lui fait découvrir, à travers Werther, « a more divine being that I had ever beheld or imagined » et une noblesse de sentiments « which had for their object something out of self » (Shelley, 1998 : 103)⁵. Par cette courte liste, Shelley expose la créature à une bibliographie sommaire mais exemplaire, plus riche que les lectures de tous les autres personnages du récit, lesquelles lectures semblent toujours fixées étroitement autour d'un seul genre ou d'un seul sujet. Les lectures de la famille de Lacey et le hasard de la trouvaille en forêt, en initiant la créature à Volney, Plutarque, Goethe et Milton, lui permettent d'accéder à un condensé de la littérature et de l'histoire universelle qui décline et varie les genres, les époques, et la nationalité des auteurs.

On ne lit plus beaucoup aujourd'hui *Les Ruines*, ouvrage d'un idéologue français paru en 1791, pendant la Révolution française, et dans lequel s'affirment, dès les premières pages, des idéaux de liberté et d'égalité. Volney y conçoit que les ruines des empires qui essaient la planète doivent servir d'édifiante leçon à ses contemporains et les inciter à mieux se conduire. L'essai se présente comme un contrepoint athée à *Paradise Lost*. Le fantôme-génie qui apparaît bientôt au visiteur-narrateur de l'ouvrage souligne à plusieurs reprises que les ruines ne sont ni un processus naturel, ni une fatalité divine, mais qu'elles sont le résultat de la conduite des hommes lorsque celle-ci est inspirée par l'ambition, l'accaparement des richesses et la domination du plus grand nombre par une caste privilégiée :

La bizarrerie dont l'homme se plaint n'est point la bizarrerie du destin ; l'obscurité où sa raison s'égare n'est point l'obscurité de Dieu ; la source de ses calamités n'est pas reculée dans les cieux ; elle est près de lui sur la terre ; elle n'est point cachée au sein de la divinité ; elle réside dans l'homme même ; il la porte dans son cœur. (Volney, 1979 : 16)⁶

C'est par cette écoute que la créature découvre l'histoire et la géographie des empires mais surtout qu'elle mesure l'ambition et la cupidité des hommes, une fois qu'ils perdent de vue les « lois essentielles et primordiales imposées [...] par la nature même » (*ibid.* : 28).

À travers son titre, l'ouvrage de Volney suggère le processus de dévastation systématique qui deviendra le grand projet de la créature et le moteur du récit : la créature, née bonne mais rendue mauvaise par le sort qu'elle connaît et par l'attitude de son créateur, va bientôt délibérément répandre la ruine sur son passage. Dès sa première rencontre avec Frankenstein, dans le paysage glacé des Alpes, alors qu'elle impose à celui-ci les termes d'un marché qui lui procurerait une compagne de son espèce, la créature menace l'auteur de ses jours de le conduire à sa « own speedy ruin » puis de travailler lui-même à sa destruction (Shelley, 1998 : 79 et 119)⁷. Au terme de l'aventure, une fois Frankenstein mort, l'explorateur Walton, confronté à la créature, l'accusera : « You throw a torch into a pile of buildings, and when they are consumed, you sit among the ruins and lament the fall » (*ibid.* : 188)⁸. Le monstre reconnaît aussitôt que sa menace initiale est maintenant accomplie : « I have pursued him even to that irremediable ruin » (*ibid.* : 190)⁹. L'ouvrage dont la créature avait écouté la lecture, en espérant qu'il lui ouvrirait non seulement le monde de la connaissance, mais surtout la possibilité de communiquer enfin avec ses semblables et d'être compris en dépit de son apparence hideuse, semble n'avoir ultimement fourni qu'un programme de dévastation. En un moment qui inverse la scène de sa propre « naissance » (puisqu'au moment de la fabrication, le créateur admire sa créature inanimée, mais se détourne d'elle une fois qu'elle est ressuscitée), la créature ne pourra renouer avec son créateur que lorsque ce dernier sera réduit à l'état de cadavre.

Il serait donc assez logique de concevoir le rôle des *Ruines* de Volney dans le récit de Shelley comme une préfiguration de la fin, un emblème du processus de dégradation qui s'emparera bientôt de tout le roman. Ce parti pris traduirait assez fidèlement la tendance

plus projective que rétrospective de la méditation sur les ruines au XVIII^e siècle, un phénomène que Roland Mortier a exploré autour de la poétique des ruines de cette période (Mortier, 1974). Et on peut penser que les *Ruines* de Volney participent chez Mary Shelley à un discours d'anticipation téléique, voire autotéléique.

Ainsi, le frontispice de *The Last Man*, roman de Shelley paru en 1826, huit ans après *Frankenstein*, est une citation on ne peut plus explicite de l'illustration accompagnant l'invocation en ouverture des *Ruines* de Volney. On découvre, dans les deux images, le même premier plan légèrement surélevé où, à l'ombre d'un palmier, une figure masculine, vêtue à l'orientale, est assise et contemple un vaste champ de ruines. Mais le frontispice des *Ruines* assure déjà, par rapport au texte de Volney, une fonction illustrative puisqu'il renvoie au célèbre passage de l'ouvrage où s'énonce, à la fin du premier chapitre, la posture mélancolique du narrateur.

Je m'assis sur le tronc d'une colonne; et là, le coude appuyé sur le genou, la tête soutenue sur la main, tantôt portant mes regards sur le désert, tantôt les fixant sur les ruines, je m'abandonnai à une rêverie profonde. (Volney, 1979: 6)

À la fin de *Frankenstein*, les reproches de l'explorateur Walton, cités plus haut, sont travaillés par la même réminiscence et confèrent cette fois au monstre le rôle du visiteur mélancolique de Volney. C'est d'ailleurs un rôle que la créature s'était déjà attribué précédemment quand, dans son premier élan de rage, imprégnée de Milton et de Volney, elle s'écriait:

I, like the arch fiend, bore a hell within me and finding myself unsympathized with, wished to tear up the trees, spread havoc and destruction around me and then to have sat down and enjoyed the ruin. (Shelley, 1998: 111)¹⁰

Volney refuse la fatalité et l'inéluctabilité de la ruine. Ce serait donc faire outrage à sa philosophie révolutionnaire que de soutenir que son ouvrage programme la ruine qui traverse *Frankenstein*; mais du moins, il l'annonce. Si, chez Volney, la ruine des empires paraît inévitable, c'est que la folie et l'ambition des hommes ont, dans le passé, déréglé le

fonctionnement de la société et donné lieu à divers régimes tyranniques. Volney croit absolument au progrès des Lumières et la plus grande partie de son ouvrage prétend expliquer non seulement pourquoi les civilisations révolues se sont écroulées, mais aussi comment, dorénavant, avec la fin graduelle de toutes les tyrannies qui découlent de la Révolution française, il pourra en être autrement.

L'importance de cet ouvrage est singulière dans le récit de Shelley. C'est le seul texte que la créature a écouté plutôt que lu et le chapitre dans lequel figure cet apprentissage est séparé de celui où sont présentés les trois autres volumes qui lui permettront de parachever son éducation. (Entre la relation de ces deux moments de formation opportuniste, un chapitre élabore l'histoire de la famille de Lacey.) Par son propos vaste qui couvre l'histoire universelle, *Les Ruines* sont un peu la Bible de la créature et leur lecture renvoie bientôt la créature à elle-même et à sa genèse: «the words induced me to turn toward myself [...] What was I?» (ibid.: 96)¹¹. Quiconque aura lu l'ouvrage de Volney pourra s'étonner de la nature de ce lien. Mais dès lors que celui-ci est explicitement posé, il nous faut envisager que *Les Ruines* ne sont pas seulement un motif d'anticipation téléique du récit, une préfiguration de la destruction qui va bientôt traverser tout le roman, mais que cet ouvrage introduit également une interrogation sur les origines, interrogation que le monstre, à la fin du même chapitre, réitère en ces termes:

No father had watched my infant days, no mother had blessed me with smiles and caresses; for if they had, all my past life was now a blot, a blind vacancy in which I distinguished nothing. From my earliest remembrance, I had been as I then was in height and proportions. I had never yet seen a being resembling me or who claimed any intercourse with me. What was I?

(Ibid.: 97)¹²

Les Ruines sont associées à la genèse du monstre. En premier lieu, cette association passe par une communauté de pensées entre Volney et Shelley. La relation que la créature fait de ses souvenirs, du nébuleux commencement de son existence sous

l'emprise des sensations et de l'instinct, inscrit tout à fait ses premiers pas dans la perspective rousseauiste qui caractérise les vues de Volney sur la question. En effet, la créature raconte :

It is with considerable difficulty that I remember the original era of my being: all the events of that period appear confused and indistinct. A strange multiplicity of sensations seized me and I saw, felt, heard, and smelt at the same time: and it was indeed a long time before I learned to distinguish between the operations of my various senses. [...] The light became more oppressive to me and the heat wearying me as I walked. I sought a place where I could receive shade. This was the forest near Ingolstadt; and here I lay by the side of a brook resting from my fatigue, until I felt tormented by hunger and thirst. [...] I ate some berries [...] I slaked my thirst at the brook and then lying down, was overcome by sleep. It was dark when I awoke: I felt cold also, half frightened, as it were finding myself so desolate.

(Ibid.: 79-80)¹³

Or, si ce passage peut évoquer la philosophie de Condillac et l'homme naturel de Rousseau, il est aussi au plus près du chapitre VI des *Ruines* consacré par Volney à l'état originel de l'homme :

Dans l'origine, l'homme formé nu de corps et d'esprit se trouva jeté au hasard sur la terre confuse et sauvage: orphelin délaissé de la puissance inconnue qui l'avait produit, il ne vit point à ses côtés d'êtres descendus des cieux pour l'avertir de besoins qu'il ne doit qu'à ses sens, pour l'instruire de devoirs qui naissent uniquement de ses besoins. Semblable aux autres animaux, sans expérience du passé, sans prévoyance de l'avenir, il erra au sein des forêts, guidé seulement et gouverné par les affections de sa nature: par la douleur de la faim, il fut conduit aux aliments, et il pourvut à sa subsistance; par les intempéries de l'air, il désira de couvrir son corps, et il se fit des vêtements; par l'attrait d'un plaisir puissant, il s'approcha d'un être semblable à lui [...].

(1799: 29-30)

Le « discours des origines » chez Volney, en définissant la condition orpheline de l'homme naturel, résonne richement avec le récit de Shelley. En effet, *Frankenstein* se pose comme une espèce de « machine orpheline » (un peu comme on parle des machines célibataires de Duchamp ou Kafka [Carrouges, 1954])

et ce, dès la page couverture du livre paru initialement sans nom d'auteur¹⁴, puis par une histoire relatant les malheurs d'une créature sans nom abandonnée de son créateur. Enfin, les données de la biographie de Mary Shelley s'ajoutent, avec le paratexte et l'histoire racontée, à l'étayage de cette machine orpheline et à sa résonance dans la réception de l'œuvre. La fortune critique de *Frankenstein* est en effet riche en commentaires sur la naissance matricide de Mary Shelley et sur la possibilité qu'un refus de la reproduction biologique ait constitué une des sources inconscientes du projet scientifique que concrétise la jeune auteure à travers les ambitions de Victor Frankenstein¹⁵.

La relation que fait le monstre de ses premiers souvenirs nous montre pourtant qu'il ne fut pas privé d'« enfance », du moins si l'on garde au terme la stricte valeur étymologique de l'*infans*: celui qui ne parle pas. Non seulement la créature se rappelle-t-elle les sensations précédant son acquisition du langage, mais elle découvre bientôt la sombre histoire de sa « genèse ». Elle a trouvé dans la poche de vêtements dérobés dans le laboratoire de Frankenstein au soir de sa réanimation un carnet qui lui révèle tout le *détail* de sa fabrication monstrueuse et qui lui permet d'identifier son créateur. Nous ne saurons rien des détails de cette scène primitive (inhabituelle dans la mesure où il s'agit d'une scène primitive célibataire, ou du moins monoparentale), mais nous savons du moins que la créature est faite de « ruines », de morceaux de cadavres. Ce qui, au terme de son apprentissage, manque néanmoins à la créature, c'est le matériel susceptible de lui permettre de se doter d'une histoire de famille, voire d'un roman familial (d'où l'importance du passage sur le clan de Lacey, lequel expose le monstre aux principes moraux et aux sentiments tendres que partagent les différents membres de cette famille et, dans le même mouvement, lui apprend que des revers de fortune et des événements tragiques ont servi à renforcer leurs liens). La créature va bientôt se construire un tel roman en recherchant le père absent, puis en le confrontant, et enfin en attaquant la famille de son

créateur, puis sa domestique, son meilleur ami, sa fiancée: bref, tous les liens qui le rattachent au monde, comme s'il s'agissait de ramener le père célibataire à la radicale solitude d'orphelin à laquelle le monstre se considère voué. Puisqu'il est impossible que la créature ressemble au créateur et se voit agréé de lui, puisque Frankenstein ne reconnaît pas des liens qui ne sauraient être ni dénoués ni déniés, le monstre s'emploiera à faire en sorte que le père partage son sort. Dans une singulière inversion de la ressemblance posée par la *Genèse*, la créature, bien sûr pénétrée de la rébellion du Satan de Milton, menace son créateur d'un destin à l'image de celui qu'elle-même subit.

Cette association, entre le rôle formateur des *Ruines* de Volney et les premières questions sur les origines, nous invite à interroger la valeur emblématique des ruines (des restes, des débris) comme image de la genèse morbide de la créature. Or c'est une voie où il faut nous engager avec prudence, sans emportement métaphorique, parce que le reste anatomique, le morceau de corps tel qu'on le trouve dans les compositions de bras et de jambes de cadavres réalisés par Géricault, n'est pas beaucoup plus présent dans *Frankenstein* que le fragment architectural ne l'est dans *Les Ruines* de Volney.

Le récit de Victor Frankenstein donne aussi peu de précisions sur la fabrication du monstre que le récit de ce dernier. L'horreur du processus est tout juste suggérée par la célèbre mention d'un approvisionnement en matériel à partir «de la morgue et des abattoirs»¹⁶. Dans les récits emboîtés qui forment le *Frankenstein* de Shelley, comme dans les premières illustrations inspirées par la créature, celle-ci n'est jamais montrée, ainsi qu'elle le sera ultérieurement, comme le résultat d'une entreprise de couture hyperbolique; elle n'apparaît pas comme un assemblage de fragments et de restes, mais, fidèle encore une fois à la mouvance rousseauiste, elle se rapproche de l'iconographie de l'homme naturel, du bon sauvage ou de l'homme sauvage. Après tout, le défi de Victor Frankenstein réside non pas dans la fabrication d'un seul corps à partir de fragments

divers, mais dans la résurrection de la créature ainsi assemblée par le secret électrique d'une étincelle de vie dont nous sommes implicitement invités à croire qu'elle aurait instantanément effacé toutes les cicatrices de la confection.

Si l'on dresse la liste des traits physiques qui nous sont donnés de la créature, on obtient le portrait suivant: haute stature de huit pieds, peau jaune et fripée, regard jaunâtre et aqueux, cheveux de jais, dents perlées, lèvres minces, droites et noires et proportions hideuses. La monstruosité de la créature n'est pas une monstruosité au sens classique de l'hybride cartésien (Lascault, 1973), du montage contre-nature, elle relève de la monstruosité sublime et romantique de l'excès: par sa taille, sa force, son agilité, son endurance, sa rage. Elle s'inscrit davantage dans la lignée de ce que, au même moment, Goya réalise avec son *Saturne dévorant ses enfants* (1819-1823). Elle tient à une démesure similaire et se trouve rehaussée par la mise en rapport de la créature avec des enfants, un rapprochement dont le récit littéraire et les iconographies plastique et cinématographique de l'œuvre ont joué. C'est seulement avec le cinéma, voire avec le film de James Whale, en 1931, que la créature sera représentée comme assemblage de fragments cousus. Car dans la version cinématographique réalisée en 1910 par Searle J. Dawley, la créature, interprétée par Charles Ogle, avait certes déjà cessé d'évoquer le bon sauvage ou l'homme des bois, mais ce sont surtout la déformation et la texture de la peau qui renvoyaient à la morbidité du matériel utilisé¹⁷. Le Victor Frankenstein de Whale est le premier à s'extasier sur son travail de suture et, à partir de là, la confection du monstre va exacerber un véritable délire de couture. Du Frankenstein de 1931 qui s'exclame «No blood. No decay. Just a few stitches» au délire de couturière de Kenneth Branagh dans la version de 1994, les 75 dernières années d'iconographie cinématographique du monstre nous rappellent sans relâche, dans un clin d'œil d'indexation autoréférentielle du nouveau support de l'adaptation, que la créature est le résultat d'un montage de fragments anatomiques alors que le récit

de Shelley demeure muet sur les traces de cette procédure, une fois la réanimation complétée.

Si l'appétit ruiniste que développe la créature glisse peu à peu du corps architectural (elle commence par brûler la maison des de Lacey) au corps humain (elle détruit des vies humaines), les ruines chez Volney rapprochent aussi anatomie et architecture : elles renvoient à la destruction d'un corps, à la dévastation de la civilisation pensée comme un ensemble organique dont le principe vital s'est tari. Pourtant, sous la plume de l'idéologue, cette métaphore ne repose pas sur un discours du fragment. Volney présente les ruines comme le *squelette* des civilisations passées¹⁸ : la métaphore dit bien que, si la chair a disparu, l'articulation demeure intacte. Les ruines chez Volney ont davantage à voir avec un débalancement de l'équilibre social, un dérangement de la proportion, une brèche dans le contour, un émoussement de la forme qu'avec un assemblage de fragments. Il y a peu de marqueurs visuels de la ruine dans l'ouvrage de Volney. Mais un passage décline une typologie graduée de la ruine (comme condition plutôt que comme objet) et celle-ci glisse du fragment architectural à la trace de la dévastation la plus radicale qui soit : le nom.

Voici le foyer qui suscitait la magnificence de Persépolis, dont tu aperçois les colonnes; d'Ecbatane, dont la septuple enceinte est détruite; de Babylone, qui n'a plus que des morceaux de terre fouillée; de Ninive, dont le nom subsiste à peine.

(Volney, 1979 : 25)

Si le récit de Shelley élabore peu sur la genèse de la créature, il accorde néanmoins, lui aussi, un rôle plus prépondérant au squelette qu'aux fragments, et à vrai dire les seuls morceaux de corps dont la collection est nommément soulignée sont les os¹⁹. Dans la créature complétée, rien ne signale le montage de fragments et la couleur morbide de la peau trahit davantage un recours au cadavre, c'est-à-dire la ruine comme décomposition que comme dispersion. Peu importe, la créature sait. Là où la mémoire et le souvenir (*remembrance*) lui font défaut, elle a pu, grâce au carnet de Frankenstein, prendre *connaissance* de sa genèse

monstrueuse et des raisons pour lesquelles elle ne se rappelle pas avoir grandi.

Or, plutôt que de nous entraîner vers le montage et la couture, l'absence de *remembrance* et l'échec d'un remembrement réussi de la créature semblent produire, à travers le texte tout entier de Shelley, une véritable hantise du démembrement. Si les violences meurtrières du monstre s'exercent toujours de la même manière (comme nos tueurs en série contemporains, il possède un *modus operandi* stable qui passe par l'étranglement de ses victimes), néanmoins, chaque fois qu'il est contrarié ou menacé, c'est le démembrement qu'il craint; démembrement d'abord métaphorique découlant d'une angoisse de séparation, puis démembrement de plus en plus littéral : quand il se fait connaître à de Lacey et que Felix le découvre, «with supernatural force, he tore me from his father [...] I could have torn him limb by limb, as the lion rends the antelope. [...] But I refrained» (Shelley, 1998 : 110)²⁰; lorsqu'on le surprend venant de repêcher la jeune enfant noyée dont il a voulu faire la connaissance, la fillette est «torn from my arms» (*ibid.* : 115)²¹. Dès que le jeune frère de Frankenstein aperçoit la créature, il fantasme qu'il sera mis en morceaux «you wish to eat me and tear me to pieces» (*ibid.* : 117)²². La suggestion de l'enfant donne des idées à la créature de sorte que quelques pages plus loin, avant de brandir la perspective de ruiner son créateur, il se croit à son tour menacé et l'accuse d'avoir à son endroit ce même projet de démembrement : «Am I not shunned and hated by all mankind? You, my creator, would tear me to pieces and triumph; remember that [...]» (*ibid.* : 119)²³. Et Frankenstein, usant à son tour de cette angoisse de sa créature, au lieu de compléter l'Ève qu'il a commencé à fabriquer et qui est tant attendue par le monstre, la détruit en la déchirant en morceaux sous le regard de son Adam qui s'enfuit en hurlant (*ibid.* : 139). À l'exception de cette dernière instance qui apparaît dans le récit de Victor Frankenstein à Walton, les autres mentions du démembrement sont concentrées dans le récit de la créature et constituent une image qui, avec la menace ruiniste, caractérise le

plus singulièrement sa voix parmi les autres voix du récit. Cette image, indissociable de sa genèse morbide dont elle constitue en quelque sorte le revers ou le démontage, surgit dans le texte au moment où la créature comprend qu'elle ne pourra se faire accepter des de Lacey. Puis sa réitération obsessionnelle accompagne et scande la transformation de la créature rousseauiste en agent de la ruine, de l'Adam en Satan : elle signale, par-delà la physiologie hideuse de la créature, le seuil de son véritable devenir-monstre, le glissement de sa monstruosité d'apparence à sa monstruosité de conduite.

Il ne s'agit pas de réfuter ici que le poème de Milton ait été le titre le plus déterminant de la courte formation littéraire de la créature. Mais l'oubli dans lequel a sombré Volney a occulté à quel point *Les Ruines* constitue aussi, comme le *Paradise Lost*, un ouvrage déterminant pour la créature en inscrivant dans le récit une balise métaphorique du processus métonymique de sa genèse. La désaffection des lecteurs contemporains envers l'ambitieux survol de Volney nous permet de mieux saisir aujourd'hui la valeur sémiologique de cette apparition rhétorique dans le texte de Shelley. Car, au-delà des connaissances générales sur l'histoire universelle et des considérations sur la corruption sociale de la nature humaine que la créature soutient avoir acquises à cette lecture, il faut reconnaître ce que ce titre emblématise du récit où il surgit et les effets qu'il produit sur la créature : un retour sur lui-même et sur ses origines et un imaginaire de l'avenir en termes de dévastation. En leur seul titre, *Les Ruines* disent à la fois le traumatisme de la créature devant la découverte de ses origines morbides et les visées ruinistes de sa vengeance, étayées significativement sur un fantasme quasi psychotique de démembrement. Ainsi, elles travaillent le récit jusqu'à son terme et portent la créature à son rendez-vous final avec le père, dans leur anéantissement commun sur le bûcher funéraire dressé au milieu de la mer de glace.

NOTES

1. Au sujet de l'influence d'Eschyle et de Milton sur l'art britannique de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, nous renvoyons le lecteur au récent catalogue de la Tate Britain (Myrone, 2006). L'exposition s'est tenue du 15 février au 1^{er} mai 2006.
2. Cité dans le catalogue de la Tate Britain (Myrone, 2006 : 93). « Les lecteurs de poésie ont souvent remarqué que le démon de Milton est un être aux vertus considérables. Il faut admettre que ses énergies sont trop centrées sur son intérêt personnel. Mais pourquoi s'est-il rebellé contre son auteur ? C'est, ainsi que lui-même nous en informe, qu'il n'a trouvé aucune raison à l'écart de rang et de pouvoir que s'est arrogé le créateur » (ma traduction).
3. « I read it, as I had read the other volumes which had fallen into my hands, as a true story » (Shelley, 1998 : 104). « Je lus ce livre comme j'avais lu les autres, c'est-à-dire, en considérant qu'il s'agissait là d'histoires vécues » (Shelley, 1997 : 146).
4. « Comme Adam, je n'étais apparemment uni par aucun lien à un être quelconque. Mais, dans tous les autres domaines, sa situation était très différente de la mienne. Il était sorti des mains de Dieu, créature parfaite ; il était heureux et ne manquait de rien. De plus, il était protégé par son créateur, de la part duquel il était l'objet de soins attentifs. Il était autorisé à converser avec des entités d'une essence supérieure à la sienne et à acquérir d'elles la connaissance. Moi, au contraire, j'étais misérable, désemparé et seul. Maintes fois, je fus tenté de considérer Satan comme personnifiant plus exactement ma condition [...] » (Shelley, 1997 : 146). S. Gilbert et S. Gubar considèrent *Frankenstein* comme une version féminine et parodique du *Paradise Lost* de Milton (1979 : 221-227).
5. « L'être le plus divin qu'il m'ait été donné de contempler ou d'imaginer » ; « s'adaptaient parfaitement à ce que je ressentais moi-même » (Shelley, 1997 : 144).
6. L'édition de 1979 est une réimpression de celle de 1822 parue à Paris chez Bossange Frères. Constantin-François Chassebeuf se fit connaître sous le nom de Volney, contraction de Voltaire et de Ferney. Voir à ce sujet la présentation de Jean Tulard, p. II.
7. « propre ruine » (Shelley, 1997 : 115).
8. « Vous jetez une torche enflammée sur un groupe de bâtiments, et lorsqu'ils sont consumés, vous vous asseyez au milieu des ruines, et vous vous lamentez du désastre dont vous êtes l'auteur » (*ibid.* : 251).
9. « Je l'ai harcelé jusqu'à le réduire à ceci » (Shelley, 1997 : 252).
10. « moi seul, créature démoniaque et maudite, je portais mon enfer en moi, et ne trouvant personne avec qui sympathiser, j'aspirais à arracher les arbres et à semer sur mon chemin la destruction et la mort, après quoi, je me serais assis pour contempler les ruines que j'aurais accumulées autour de moi » (Shelley, 1997 : 154).
11. « Tout cela me fit réfléchir. [...] Qu'étais-je alors, moi ? » (Shelley, 1997 : 136).
12. « Je n'avais pas eu un père pour se pencher sur mon enfance. Je n'avais pas eu une mère qui m'eût apporté la bénédiction de ses sourires et de ses caresses. Ou alors, si cela avait été, toute ma vie passée n'était plus qu'un néant, un vide où rien ne pouvait être distingué. Aussi loin que je pouvais me rappeler, j'avais toujours eu la même taille, les mêmes proportions qu'aujourd'hui. Je n'avais encore jamais aperçu un être qui me ressemblât ou qui eût accepté d'avoir le moindre rapport avec moi. Qu'étais-je au juste ? » (Shelley, 1997 : 137).

13. « Je ne puis que difficilement me rappeler la période première de mon existence. En effet, tous les événements qui s'y rattachent m'apparaissent flous et confus. [...] Une étrange multiplicité de sensations s'empara d'abord de mon être. La vue, le toucher, l'ouïe, l'odorat, tout me fut révélé simultanément; et il me fallut longtemps, en vérité, avant d'être à même de faire une distinction entre mes différents sens. [...] La lumière me devenait de plus en plus pénible à supporter, et à force de marcher, je commençais à être incommodé par la chaleur. Je me mis à la recherche d'un endroit ombragé et parvins ainsi à la forêt d'Ingolstadt, où la faim et la soif ne tardèrent pas à me tourmenter [...]. Je mangeai des baies [...] ayant étanché ma soif au ruisseau, je m'étendis tout de mon long et m'endormis. [...] Lorsque je me réveillai, il faisait nuit. Je tremblais de froid, et j'avais très peur, chose assez naturelle dans la situation où je me trouvais » (Shelley, 1997 : 115-116).

14. Voir à ce sujet l'étude des rapports entre texte et paratexte que livre M. Eberle-Sinatra (2000).

15. Avec le regain d'intérêt critique pour les romans de Mary Shelley à partir des années 1970, l'impact de la mort de sa mère sur la jeune romancière a été maintes fois souligné, et tout particulièrement autour des commémorations, en 1997, du double bicentenaire de la mort de Mary Wollstonecraft et de la naissance de Mary Shelley. Voir par exemple l'article de M. Mulvey-Roberts (2000). Il est à noter qu'au sein des arts visuels, la naissance matricide de Mary Shelley fit une première apparition remarquée dans l'iconographie du *Dinner Party* (1979), installation de l'artiste féministe américaine Judy Chicago. Dans l'ouvrage que Chicago consacre à son projet, la notice biographique de Mary Wollstonecraft mentionne, bien sûr, ses contributions les plus importantes (dont *A Vindication of the Rights of Woman*, paru en 1792, la même année que la première édition anglaise de Volney), relate ses dernières paroles et sa mort en couches mais ne précise pas que l'enfant issu de cet accouchement fatal est la célèbre Mary Shelley (Chicago, 1979 : 86-87).

L'épisode de la mort de Mary Wollstonecraft est aussi évoqué dans la version cinématographique de *Frankenstein* réalisée en 1994 par Kenneth Branagh. Malgré les prétentions affichées par son titre (ou à cause de celles-ci?), *Mary Shelley's Frankenstein* prend une liberté singulière par rapport au roman en faisant mourir la mère de Victor Frankenstein des suites d'un accouchement alors que, dans le récit de Shelley, sa mort est causée par la scarlatine. Dans le film de Branagh, accourant auprès du cadavre ensanglanté de sa mère, Frankenstein implore : « Bring her back. Please bring her back » : son projet ultérieur de créer un être en réanimant des cadavres est donc clairement associé à un double désir de ressusciter la mère et d'éviter les dangers de la reproduction biologique. Dans cette perspective, on remarquera que la création du monstre par Frankenstein se joue alors moins en tant que projet scientifique donnant lieu à une créature un peu robotique (comme celle de *Whale* avec ses célèbres électrodes au cou), mais comme un processus qui imite à maints égards une naissance organique. Ce processus utilise, en guise de conducteur de l'électricité, du liquide amniotique relié à une baignoire à travers des câbles qui rappellent le cordon ombilical. La concurrence se fait cette fois beaucoup plus ouvertement en rapport avec le modèle de la reproduction biologique. Le défi à Dieu du « Prométhée moderne » est relayé par une imitation de la biologie féminine. Avec les nouvelles technologies de reproduction assistée, le mythe de

Frankenstein est devenu un emblème des dangers des ambitions de la science. Voir à ce sujet l'ouvrage de M. Vacquin (1989).

16. « The dissecting room and the slaughterhouse furnished many on my material » (Shelley, 1998 : 37). « La salle de dissection et l'abattoir me procuraient une grande partie de mes matériaux » (Shelley, 1997 : 61).

17. Sur l'iconographie de la créature, voir l'article de L. James (1994).

18. (Volney, 1979 : 7 et 23). C'est que la ruine envisagée est moins celle de l'édifice que de la ville – meilleur emblème des empires – dont l'organisation peut demeurer sensible.

19. « I collected bones from charnel houses; and, disturbed, with profane fingers, the tremendous secret of the human frame » (Shelley, 1998 : 36). « Je collectais des os dans les charniers, et je volais, de mes doigts profanes, les secrets extraordinaires de l'organisme humain » (Shelley, 1997 : 61).

20. « [...] avec une force surhumaine, m'arracha de son père [...]. J'aurais pu l'écarteler avec autant de facilité que le lion dépèce l'antilope. Mais mon cœur défailait, saisi d'une terrible angoisse, et je me retins » (Shelley, 1997 : 153).

21. « [...] m'arracha l'enfant » (Shelley, 1997 : 159).

22. « Vous voulez me couper en morceaux et me manger ! » (Shelley, 1997 : 160).

23. « Ne suis-je pas repoussé et haï par l'humanité entière ? Vous, mon créateur, vous voudriez me supprimer et triompher. Réfléchissez [...] » (Shelley, 1997 : 163).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CARROUGES, M. [1954] : *Les Machines célibataires*, Paris, Arcanes.
- CHICAGO, J. [1979] : *The Dinner Party. A Symbol of Our Heritage*, Garden City et New York, Anchor Press et Doubleday.
- EBERLE-SINATRA, M. [2000] : « Gender, Authorship and Male Domination : Mary Shelley's Limited Freedom in *Frankenstein* and *The Last Man* », dans M. Eberle-Sinatra (dir.), *Mary Shelley's Fictions : From Frankenstein to Falkner*, New York, St. Martin's Press-Palgrave, 95-108.
- GILBERT, S. et S. GUBAR [1979] : *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press.
- JAMES, L. [1994] : « Frankenstein's Monster in Two Traditions », dans S. Bann (dir.), *Frankenstein, Creation and Monstrosity*, Londres, Reaktion, 77-94.
- LASCAULT, G. [1973] : *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck.
- MORTIER, R. [1974] : *La Poétique des ruines en France : ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz.
- MULVEY-ROBERTS, M. [2000] : « The Corpse in the Corpus : Frankenstein, Rewriting Wollstonecraft and the Abject », dans M. Eberle-Sinatra, 197-210.
- MYRONE, M. (dir.) [2006] : *Gothic Nightmares. Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, catalogue de la Tate Britain, Londres, Tate Publishing.
- SHELLEY, M. W. [1997] : *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Paris, Hachette, coll. « Classiques de poche » ;
 — [1998] : *Frankenstein, or The Modern Prometheus. 1818 Text*, Oxford et New York, Oxford University Press.
- VACQUIN, M. [1989] : *Frankenstein ou les délires de la raison*, Paris, François Bourin.
- VOLNEY [(1822) 1979] : *Les Ruines*, Paris et Genève, Slatkine Ressources.

LES PIERRES DU TEMPS

ARCHÉOLOGIE DE LA NATURE, GÉOLOGIE DE LA RUINE

MICHEL MAKARIUS

*Tu as plus de chance, Amérique
Que n'en a le vieux continent,
Tu n'as ni châteaux en ruine
Ni roches basaltiques.*

Goethe (1979-1982: 721)

Entre la première Renaissance et le XVI^e siècle, la signification des ruines change complètement: de rappel de la culture gréco-latine qu'elles étaient d'abord, les ruines deviennent le modèle d'une forme en perpétuelle métamorphose. Se faisant l'écho du recyclage des « monceaux pierreux » qui jonchent la ville éternelle en de nouveaux matériaux de construction, Joachim du Bellay évoque, dans les *Antiquités de Rome*, le spectacle quotidien de la récupération des restes de la cité antique. S'il critique les ambitions urbaines du pouvoir pontifical, le poète ne cache pas sa fascination pour l'énergie d'une ville en continuelle reconstruction. Comme l'écrit Michel Jeanneret:

L'attrait des profondeurs et des zones vagues traverse le recueil, ainsi qu'en témoigne un réseau lexical qui s'organise autour d'images comme poudre, ombre, ruine, reliques, monceaux, nue, vapeur et fait rimer poudreux, cendreux, ténébreux et ombreux. [...] Dans la méditation sur le travail de l'art s'infiltré, avec cette image d'un surgissement à partir des racines profondes, le modèle de la reproduction biologique. Un scénario désormais familier se confirme. (1977: 104)

L'esthétique maniériste se reconnaîtra dans ce principe germinatif de la matière chaotique et primitive que Léonard avait déjà exprimé dans ses dessins. À l'image du *Forum* romain envahi par une végétation proluxe et anarchique, le désordre des vestiges antiques, que se disputent herbes et ronces, apparaît comme la symbiose spontanée de la nature et de la culture. Symbiose qui culminera à la fin du XVI^e siècle, dans l'aménagement des fontaines et des fausses grottes des jardins des villas patriciennes. Avec leurs parois revêtues d'authentiques concrétions minérales (roches volcaniques, coquillages, corail, nacre, etc.), ces lieux renvoient de manière

fantasmatique aux spéculations sur l'origine et la formation des minéraux. Dans les salles ombreuses et humides de la grotte des jardins de Boboli à Florence se joue ainsi une savante cosmogonie ; les parois tapissées de croûtes calcaires et de reliefs fossiles racontent des histoires de boues mêlées, d'eau pétrifiée, de ruissellement ou de Déluge, qu'une *natura ludens* se plaît à signer. Comme le jardin fait référence au Paradis perdu, la grotte évoque le ventre fécond de la Mère Nature, source de toute vie. Dans ces lieux où « la nature imite l'art qui la prend pour modèle » (Morel, 1998 : 91), la fascination maniériste pour la réversibilité des signes est à son comble. Autant qu'il souhaite égarer le promeneur dans les vertiges d'une *mimesis* à tiroir, le microcosme de la grotte se veut l'origine secrète du jardin, son *humus* primitif où, dans l'indétermination des éléments en gestation, la matière prend forme avant même de se scinder en culture et nature. Ces retraites enchantées invitent à des rêveries qui penchent naturellement vers les récits mythologiques consignés dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Pas de fantaisie minéralogique qui ne soit aussi une interrogation passionnée sur la Genèse. « Le temps, ce grand sculpteur »¹, est un artiste mystérieux.

Avant d'être une méditation sur l'Histoire et la destinée humaine, la poétique des ruines appartient donc à la lithologie dont elle ne se détachera jamais complètement. En perpétuant la tradition marquée par les noms de Paracelse, de Boehme et de Kircher – pour lesquels le dessin des *pierres imagées* est dû à la main d'une Nature artiste (Baltrusaitis, 1995) –, la *Naturphilosophie*, cette science romantique, cherchera, à son tour, à déchiffrer les secrets des minéraux. Dans la mesure où son projet est de découvrir l'unité de l'Univers, il n'est pas question de séparer sujet et objet, pensée et matière, produit de l'Histoire et règne de la Nature. Bien au contraire : une secrète sympathie circule entre les deux domaines, si bien que science et art ne cessent de communiquer. Schiller écrira en 1786 :

Une nouvelle expérience dans cet empire de la vérité – autrement dit les sciences naturelles –, la gravitation, la découverte de la circulation sanguine, le système de la Nature de

Linné ont au fond, pour moi, la même signification qu'une antiquité découverte à Herculaneum – ce sont toujours le reflet d'un esprit et ils permettent chacun la connaissance d'un être semblable. (Cité dans Le Blanc et alii, 2003 : 335)

Il n'est pas jusqu'à Kant qui n'envisage de retracer le lien organique qui relie entre elles les différentes disciplines des sciences naturelles, si bien que la *Critique de la faculté de juger* nomme « archéologue de la Nature » celui qui a vocation de reconstituer la chaîne qui remonte à « la mère universelle ».

C'est ainsi que les artistes, les écrivains et les peintres romantiques retrouveront dans les ruines ce que la forme et l'usage avaient fini par occulter, à savoir leur qualité physique qui les rattache originairement au monde minéral. Si l'on interprète habituellement leur inclination pour la période gothique en fonction de sa signification idéologique et esthétique, il faut également prendre la mesure de ce qu'il convient d'appeler une *lithophilie* ou une *lithomanie* à l'endroit de leur *imaginaire des ruines*. Et l'on doit insister sur le rôle que tiennent les sciences de la nature dans la formation et dans l'inspiration de la génération du premier romantisme (Schefer, 2006 : 88). On sait qu'Heinrich Schubert était médecin, naturaliste et philosophe, Johan Ritter, philosophe et physicien, Novalis, poète, mathématicien et ingénieur. Il est particulièrement remarquable qu'au sein de ces sciences, la géologie (ou plutôt ce que l'on appelait à la fin du XVIII^e siècle la « géognose ») tient une place stratégique. Certains s'y étaient initiés pour des raisons professionnelles : après un passage à l'Académie des Mines de Freiberg (1798-99), Novalis sera nommé assesseur des salines de Weissenfels en Thuringe ; avant lui, Goethe avait été chargé de superviser la remise en état de la mine de Ilmenau au sud-ouest de Weimar. D'autres y sont attirés par un mélange de curiosité scientifique et d'attrait esthétique que l'on retrouve dans le débat sur la représentation picturale du paysage. Gustav Carus, obstétricien réputé avant d'être peintre et ami de Friedrich, ajoutera à ses *Lettres sur la peinture de paysage* une brève *Physiognomonie des montagnes*.

Pour ces arpenteurs infatigables, ramasseurs impénitents de cailloux, la science des pierres et des gemmes n'est pas une discipline vouée à de sèches classifications. Bien au contraire, l'étude du monde non organique, de sa morphologie et de sa composition, alimente une invraisemblable « minéralogie visionnaire » pour reprendre l'expression d'André Breton. Sans entrer dans la querelle entre *neptuniens* et *plutoniens* (ou « vulcanistes »), pour lesquels l'origine de la Terre remonte, respectivement, soit à une immersion totale, soit à une explosion interne, la minéralogie est ici *l'étude des formes concrètes du temps*. Les processus de sédimentation et le mystère des pierres fossiles orientent ainsi la spéculation vers la quête de l'origine. Dans le récit de son expédition sur l'île de Rügen, qu'il effectue en suivant les traces de Caspar Friedrich qui en a peint les célèbres falaises, Gustav Carus mêle l'évocation mythologique à la description géologique :

Le sable était truffé de rognons de silex isolés et partiellement réduits en fragments qui eux aussi, avec plus ou moins d'évidence, s'avéraient être des concrétions fossilisées, si bien que par delà les beautés de la forme en ses lignes et couleurs, mon regard plongeait plus au cœur de l'objet, d'une vision plus lucide, dans maints mystères de la science ! [...] Je n'ai jamais été, autant qu'alors, en cet endroit, en aussi intime contact avec le vieux monde légendaire de notre souche nordique. (1999 : 13)

Le regard sur les pierres confond ainsi les temps immémoriaux de la Création avec le passé de l'humanité, au risque de fantasmer une fusion archaïque du sol et du sang. Novalis, de son côté, accomplit le chemin inverse en allant de l'œuvre d'art, la sculpture, à son matériau brut, la pierre : « ce n'est qu'en ces statues qui nous restent des temps passés de la beauté humaine », écrit-il dans le conte initiatique *Les disciples à Saïs*, « que transparaissent ainsi l'esprit profond et la compréhension singulière du monde minéral » (2004 : 106). Même attitude chez Goethe lors de son voyage en Italie en 1787, lorsqu'il s'intéresse davantage à la qualité du granit des obélisques égyptiens qu'à leur valeur d'artefact (Lacoste, 1999).

L'approche des vestiges antiques par le biais de la lithologie corrobore donc la remarque de Georg Simmel selon laquelle « c'est tout l'attrait des ruines de permettre qu'une œuvre humaine soit presque perçue comme un produit de la nature » (1998 : 113). Dans la peinture romantique des ruines, le paysage et l'homme, le vivant et l'inerte, le naturel et l'artificiel, plutôt que de s'opposer, se rejoignent. Turner greffe des arabesques de lierre sur les arches et les ogives de ses abbayes gothiques. Karl Blechen enracine les piliers de sa cathédrale dans un sol moussu (*Église gothique en ruine*, 1826). Caspar Friedrich dresse une abside ajourée entre des arbres désespérément émondés (*L'Abbaye dans une forêt de chênes*, 1809) ; transforme la forêt en sanctuaire où surgit une cathédrale parmi les sapins (*Crucifix dans la montagne*, 1812) ; fait d'une clairière une nef (*Les Ruines d'Eldena*, 1824)². Chaque fois, les tableaux montrent une végétation reprenant dans son giron le vestige architectural telle une mère retrouve son enfant perdu ; comme si, au fond, la construction d'un édifice n'avait été qu'un moment d'égarement, une fantaisie de la nature qui, par le truchement de sa créature pensante, l'homme, s'était laissé aller à une étrange excroissance. À la suite de Goethe, et parfois contre lui, les peintres (Friedrich, Carus, Schinkel, Runge) de même que les écrivains (les frères Schlegel et Novalis) envisagent ainsi la nature comme l'expression de la toute-puissance de Dieu ; son spectacle transporte l'homme hors de lui-même en lui faisant prendre conscience de « l'unité dans l'infinité de l'univers » (Carus et Friedrich, 1988 : 68). Chaque brin d'herbe parcouru par un souffle divin sacralise le paysage et fait du tableau une image pieuse, tandis qu'à leur tour les éléments du paysage prennent l'aspect d'un artefact. À travers les configurations inorganiques du monde minéral, nature et culture échangent leur signe : l'art est apprécié pour son matériau naturel tandis que les configurations naturelles sont envisagées sous leur forme esthétique. D'où la possibilité de renverser ainsi la proposition de Simmel : *c'est tout l'attrait des ruines de permettre qu'une œuvre de la nature soit presque perçue comme un produit de l'art*.

Franchissons maintenant deux siècles et un océan pour atterrir sur le continent américain, plus précisément dans l'Utah, sur le Lac salé où Robert Smithson a construit sa fameuse *Spiral Jetty*. Aussi loin que nous puissions être dans le temps et dans l'espace des paysages mélancoliques de Caspar Friedrich, il est difficile de ne pas voir dans cette œuvre emblématique du Land Art, comme dans les textes de Smithson, une problématique qui renoue avec les Romantiques. On a déjà relevé que le Land Art, par la démesure des espaces qu'il embrasse, est l'expression contemporaine du sublime, «ce par rapport à quoi tout le reste est petit» disait Kant. Mais le rapport entre Smithson et les Romantiques passe encore par d'autres chemins; à commencer par la même «lithophilie» qui le conduit à une «chasse aux minéraux» dans le New Jersey et que raconte son texte *Le Pays du cristal*³. Comme pour les Romantiques, les pierres conçues comme des morceaux de l'infini spatial et temporel suscitent ici aussi une vaste rêverie: chez les auteurs romantiques, la ruine et le «bloc erratique» projettent leur ombre jusque sur l'écriture en *fragment*⁴. Chez Smithson, la «géognose» spéculait sur l'analogie avec le langage. Ainsi on peut lire dans «Une sédimentation de l'esprit: Earth Projects»:

Le nom des minéraux et les minéraux eux-mêmes ne diffèrent pas les uns des autres, parce qu'au fond des deux – matériau et chose imprimée – commence un nombre abyssal de fissures. Les mots et les roches contiennent un langage qui suit une syntaxe de fentes et de ruptures. Il suffit de regarder n'importe quel mot assez longtemps pour le voir s'ouvrir en une série de failles, en un terrain de particules, chacune d'entre elles contenant son propre vide. (1994: 195)

Étonnante linguistique qui indexe le langage sur un chaos originel comme si la Terre et l'esprit étaient issus d'un même magma! On ne s'étonnera pas de trouver, parmi les papiers de Smithson, un croquis fait d'après une gravure de Kircher illustrant l'origine des montagnes et des volcans par des fleuves de feu souterrains traversant le globe à partir d'un noyau incandescent. Cette cosmogonie baroque et débridée

voulait déchiffrer le Livre de la Nature par-delà la multiplicité, la diversité et l'irrégularité de ses manifestations. Après avoir fasciné les penseurs de la *Naturphilosophie*, cette théorie ne pouvait qu'intéresser Smithson. Sa minéralogie visionnaire, qui n'a rien à envier à celle des Romantiques, débouche ainsi sur une pensée singulière du temps et de l'espace qu'il désigne par le terme d'*entropie*. Smithson rappelle que cette notion, qui provient de la physique, désigne une perte d'énergie; la reprenant à son compte, il désigne ici par entropie le paysage (ou le territoire) qui apparaît comme une sorte de trou noir où le temps absorberait l'espace. À la suite d'une randonnée dans la zone d'un terrain vague de Passaic dans le New Jersey, Smithson raconte:

[...] ce panorama zéro paraissait contenir des ruines à l'envers, c'est-à-dire toutes les constructions qui finiraient par y être édifiées. C'est le contraire de la «ruine romantique», parce que les édifices ne tombent pas en ruines après qu'ils aient été construits, mais qu'ils s'élèvent en ruines avant même de l'être.

(Ibid.: 182)

L'architecture est ainsi expression même de l'entropie: «au lieu de nous remémorer le passé comme le font les monuments anciens, les nouveaux semblent faire oublier l'avenir» (ibid.: 162), dit encore Robert Smithson. Outre l'architecture, Smithson donne d'autres cas d'entropie: un *black out* accidentel, un tremblement de terre, une éruption volcanique, mais aussi l'affaire du Watergate ou encore une séance de cinéma qu'il définit comme «un trou dans sa propre vie». Ces exemples, qui mêlent histoire et nature, expriment tous la même chose: un état de crise où l'espace et le temps s'annulent, où les énergies libérées atteignent un point d'inertie, un *vanishing point*. En diffèrent seulement la vitesse et l'intensité.

À l'instar des déserts californiens dont Baudrillard disait qu'ils «vous entraînent dans le vertige du temps, dans l'éternité minutieuse d'une catastrophe au ralenti» (2005: 9), la *Spiral Jetty* figure l'enroulement du temps dans l'espace. Signes purs de l'infini, les cristaux de sel du lac de l'Utah retiennent prisonniers les temps préhistoriques dont les engins de

remblaiement sont les nouveaux dinosaures. Après « la tragédie du paysage » peinte par Friedrich selon la fameuse formule de David d'Angers, voici maintenant le degré zéro du chaos.

[...] tandis que je regardais le site, il se réverbéra sur tout l'horizon comme pour suggérer un cyclone immobile, pendant que le vacillement de la lumière faisait trembler le panorama tout entier. Une sorte de secousse assoupie se répandit dans l'immobilité palpitante, en une sensation de tournoiement sans mouvement. Ce site était un rond-point qui s'enfermait dans une immense rondeur. De cet espace en giration, surgit la virtualité de la Spiral Jetty. [...] Ce fut comme si une succession d'ondes et de pulsations faisaient osciller la terre ferme et que le lac demeurait tranquille comme un roc. La bordure du lac devint la bordure du soleil, une courbe bouillante, une explosion se soulevant en une protubérance enflammée. La matière s'effondra dans le lac, s'y reflétant en forme de spirale.

(Smithson, 1994: 206)

On le sait, de nombreuses créations du Land Art s'inscrivent dans de tels espaces de sidération. Reflet en creux du paysage européen modelé par l'histoire, l'entropie relève du territoire américain dont l'immensité géographique tient lieu de profondeur historique, comme l'exprime de manière emblématique *La Conquête de l'Ouest*. Mais il convient de souligner l'ambivalence de ces œuvres monumentales; par sa situation et son échelle, l'intervention humaine imite une création naturelle tandis que, par sa forme régulière et géométrique, elle signale une forme artificielle. Telle est son utopie au sens le plus littéral puisque nature et culture se réconcilient dans un site hors de portée, un non-lieu: *utopos*.

C'est dire que l'imaginaire ruiniste du Nouveau Monde (au moins jusqu'à la date du 11 septembre 2001) explore *le retrait du temps* plus que sa lancinante permanence comme le veut la tradition européenne. L'attraction récurrente de Smithson pour les miroirs (*Map on mirror*, *Mirror vortex*, *Mirror displacement*, etc.) et l'emploi de matériaux denses pénétrés de forces chtoniennes sont les deux faces d'une même médaille. La surface lisse et froide du pan miroirique et la substance épaisse des coulées de terre, de plomb ou d'asphalte – aussi antinomiques soient-elles – expriment chacune un temps absent. La première parce que, comme l'attestent les façades des architectures de verre et d'acier, le temps n'y a pas de prise. La seconde parce que, à l'inverse, la masse inerte de la nature primitive le retient enfoui. À de nombreuses occasions (*Mirror displacement*), l'artiste fait se rencontrer les deux éléments pour révéler leur secrète réversibilité; le réel et son double, l'image et son modèle, la surface réfléchissante et le bloc compact, le brillant et le mat sont, l'un de l'autre, le passé et le futur.

La disparition du temps dans le trou noir de l'entropie se nomme plus simplement *catastrophe*. Dans l'irruption soudaine de l'événement inouï, le temps se fige tel un *arrêt sur image* (sur le modèle du 11 septembre 2001, qu'une date suffit à désigner). Hypostase de la nature et de la culture, la catastrophe devient alors le comble de la ruine contemporaine. Si, à l'époque romantique, elle appartenait aux forces du sublime, elle est aujourd'hui l'horizon désenchanté de notre paysage historique et naturel: à l'infini du ciel étoilé de Kant se substitue désormais l'implacable planité d'un Grand Lac Salé.

NOTES

1. Voir *Les Voix intérieures* de V. Hugo (1837).
2. On pourrait d'ailleurs faire toute une typologie du motif de l'arbre chez Friedrich en montrant sa situation quasi ontologique : tantôt il se détache au premier plan et se dresse solitaire face à la plaine à l'instar des personnages vus de dos ; tantôt un groupe clairsemé de troncs aux branches hurlantes dialogue avec les restes d'une abbaye.
3. Reproduit dans Smithson (1994 : 169-170).
4. Voir ce fragment de Novalis : « Ressemblance de la géognosie historique et de l'oryctonosie avec la philologie » (2004 : fragment 470 ; 244).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BALTRUSAITIS, J. [1995] : *Aberrations – Les perspectives dépravées 1*, Paris, Flammarion, coll. « champs ».
- BAUDRILLARD, J. [(1986) 2005] : *Amérique*, Paris, Le livre de poche.
- CARUS, G. C. [1999] : *Voyage à l'île de Rügen*, trad. N. Taubes, Saint-Maurice, Premières Pierres.
- CARUS, G. C. et C. D. FRIEDRICH [1988] : *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, trad. par E. Dickenherr, A. Pernet et R. Rochlitz, Paris, Klincksieck.
- GËTHE, J. W. [1979-1982] : *Poésies*, trad. de R. Ayrault, vol. 2, Paris, Aubier.
- HUGO, V. [(1837) 1985] : *Les Voix intérieures, Œuvres complètes. Poésie I*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins ».
- JEANNERET, M. [1997] : *Perpetuum mobile. Métamorphoses du corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula.
- KANT, E. [1965] : *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin.
- LACOSTE, J. [1999] : *Le « Voyage en Italie » de Goethe*, Paris, PUF.
- LE BLANC, C., L. MARGANTIN et O. SCHEFER [2003] : *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, Corti.
- MOREL, P. [1998] : *Les Grottes maniéristes*, Paris, Macula.
- NOVALIS [2004] : *Semences*, trad. O. Schefer, Paris, Allia.
- SCHEFER, O. [2006] : *Résonances du romantisme*, Bruxelles, La lettre volée.
- SIMMEL, G. [1998] : « Les ruines. Un essai d'esthétique », *La Parure et autres essais*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 111-118.
- SMITHSON, R. [1994] : *Une rétrospective : le paysage entropique, 1960/1973* (catalogue d'exposition), Marseille, Musée de Marseille/Réunion des musées nationaux.

ANA MENDIETA: L'AUTO PORTRAIT DANS LES RUINES, UN VISAGE DE L'EXIL

ISABELLE HERSANT

Passée tel un météore dans l'histoire de l'art de la seconde moitié du XX^e siècle, Ana Mendieta a laissé derrière elle une production plastique des plus atypiques. Née à Cuba en 1948 et devenue exilée politique à l'âge de onze ans, artiste états-unienne à peine reconnue que déjà disparue – la mort l'ayant brutalement fauchée à l'âge de trente-six ans –, elle aura accompli son œuvre sur la quinzaine d'années qui la rendit contemporaine de l'art minimal comme de l'art féministe des années 1970.

Restée en marge de tous les courants, Mendieta peut néanmoins se voir rétrospectivement située à la croisée du Land Art et du Body Art. L'ensemble majeur auquel elle a donné le titre générique de *Siluetas Series* a consisté à inscrire la simple trace de son corps sur le sol des États-Unis. Ce faisant, elle a articulé l'un à l'autre les registres antinomiques que sont l'éternité du paysage et l'instantanéité de la performance.

Généralement entendue comme action ou position du corps en tant qu'il est articulation d'actes, la performance se définit ici plutôt comme geste, ou position du corps en tant qu'il est articulation de signes. Au moyen de fleurs ou de branchages éparpillés comme, ailleurs, au moyen de poudre d'artificier qui explose ou de trous creusés en pointillés, il s'agira dans tous les cas, que le matériau soit voué à détruire ou à être détruit, de « dessiner » cette frontière du corps qui, mieux que l'ombre ou le reflet, définit la silhouette.

L'IMAGE PRÉCAIRE D'UN SIGNE SOLITAIRE

Fragilité d'une trace éphémère appelée à disparaître et solidité du territoire séculaire qui l'absorbe en la faisant apparaître, tels sont les termes résumant ce que l'on peut appeler une œuvre de la perte et du reste. Rivage ou désert, marécage ou rivière, cette œuvre a été réalisée dans une nature éloignée, voire inaccessible. Elle sera toujours documentée par l'image, à la fois témoignage et mémoire de la *Siluetas*, réalisation artistique *in situ* de surcroît aussi fugace qu'un nuage¹. Et parce que ce témoignage-mémoire sera le plus souvent photographique – quand bien même il lui arrivera d'être filmique par le Super 8 ou plus rarement encore par la vidéo –, l'image comme « preuve » a opéré d'emblée pour Mendieta comme moyen de pérenniser l'œuvre en la documentant à l'instar du Land Art.

Cependant, n'était la connotation judiciaire de l'expression, c'est de « relevé d'empreintes » qu'elle pourrait se voir ici mieux qualifiée. En effet, et cette fois à l'inverse du Land Art dont les œuvres ont durablement marqué le paysage qu'elles ont toujours modifié, chaque *Silueta* parmi les centaines que l'artiste a exécutées a pour caractéristique première de s'être évanouie à l'instant même de son surgissement, reprise par le paysage dans lequel elle n'a laissé aucune trace. Par conséquent, son image comme « preuve » de ce qui a été est d'abord le « reste » de ce qui sera perdu. Renvoyant à l'*écriture de lumière*, selon l'étymologie du mot *photo-graphie* qui désigne l'empreinte avant de se concevoir comme indice, l'image de la *Silueta* se réalise de fait en tant que trace de la trace.

À la fois reste impressionné d'une présence inhumée et perte enregistrée de l'absence exhumée, la photographie forme, de plus, tout ce qui subsiste après la mort prématurée de l'artiste, dont aucun commentaire *a posteriori* ou regard rétrospectif ne vient « documenter » l'œuvre désormais laissée nue. Dès lors, la précarité sémiotique de l'image comme telle reconduit plus encore la précarité qui signale l'œuvre de Mendieta. À travers la fugacité de la *Silueta* comme forme extrinsèque de l'exil, s'exprime la permanence de la solitude comme condition intrinsèque de l'existence. Ainsi que Bataille disait *écrire contre son nom*, le corps de Mendieta rendu insignifiant dans le temps et dans l'espace du site naturel écrit la précarité d'un être-au-monde en rupture d'altérité, coupé de l'autre à force d'être enfermé en lui-même et, partant, voué à exister contre la rencontre avec autrui.

Aussi retirée du monde des relations qu'elle est tenue dans l'espace de son inscription, la trace est ici l'empreinte de la vie contre la mort. Car elle est l'empreinte de la vie qui se marque en tant que lutte *contre* la perte et le reste, et ne peut donc s'écrire qu'*avec* la solitude pour expérience de l'existence comme conscience de la vie.

LE LIEN ENTRE PRÉCARITÉ ET HORIZONTALITÉ

D'où la solitude de ce corps juste esquissé par la forme de son passage et jamais accompagné dans sa

traversée. Abandonné d'autrui comme de sa propre consistance, il est de plus redoublé dans son isolement par l'horizontalité de la silhouette tracée à même la terre ou marquée en creux dans le sable, flottant sur un étang ou emportée par les vagues de l'océan.

Quel que soit le matériau qui lui donne forme dans la neige de l'Iowa ou sous le soleil de la frontière mexicaine, le signe du corps à peine perceptible dans le paysage s'annule plus encore comme présence dans le monde en se soustrayant à la verticalité du regard porté sur le monde. Ainsi, l'indice de la vie par la reconnaissance d'un corps ne rend finalement celui-ci visible qu'au sens de son invisibilité dans l'humanité. Ou pour le dire autrement : c'est à défaut d'une place définie pour le corps que se trace l'emplacement de son seul signe. Et puisque ce défaut est le signe d'une mort symbolique dans le circuit des échanges et de la vie, le signe de son emplacement ne connaîtra plus que la position du corps allongé, tel un mort enfoui ou embaumé.

Dans ses premières performances, en effet, Mendieta se tenait debout. Violent avec lui-même comme avec l'autre sous le regard duquel il s'exposait², son corps en révolte assumait la souffrance d'actions où le sang venait parfois à couler, tandis que ces performances étaient réalisées devant un public convié pour l'occasion. Debout donc : dans cette verticalité qui fonde le désir du lien avec autrui, alors que devenu seule trace de lui-même inscrite dans le silence et loin du regard de tous, il ne se manifesterait plus que dans l'horizontalité de la *Silueta*. Soit une horizontalité qui signe inversement l'action rendue impossible sur le monde, laquelle va jusqu'à inscrire la mort elle-même.

Au-delà de l'action empêchée par le corps allongé, c'est la fin définitive de toute action dont témoigne la silhouette au sol de Mendieta. Pas plus de corps pour reste du vivant que de restes durables de son empreinte, son œuvre comme répétition sans fin de sa propre disparition efface en même temps toute idée de la possibilité d'un autre monde à bâtir. La *Silueta* engloutie dans le paysage comme trace d'un engloutissement dans la mort se représente par la fin du mouvement, ou la manifestation, ici nulle, de la vie comme résistance à sa propre destruction.

Et c'est ainsi que l'horizontalité caractérisant l'œuvre majeure de Mendieta peut faire métaphore de la ruine en tant qu'effondrement de ce qui a été édifié. Du corps comme vestige à la silhouette comme reste, ce qui a été élevé, ou bâti selon l'idée d'une verticalité qui renvoie au pouvoir de l'homme comme sujet dans le monde, sera ensuite et définitivement soumis à la figure de l'écroulement que traduit la *Silueta*, inscrite à plat comme forme de la vie non seulement disparue mais également vaincue. La silhouette incarnant en tant que telle la perte de matérialité du corps, n'est-ce pas au-delà de cette paradoxale désincarnation que se situe la *Silueta* qui conjugue fugacité et horizontalité?

À représenter la pure présence incorporée dans le trou de l'absence, nous dirions qu'elle «sur-incarne» ce qui reste et tel en va de la ruine, forme et figure opposées à la notion de désincarnation. Ruine d'une condition existentielle, l'œuvre de Mendieta dessine aussi la persistance du pouvoir de créer. Travail s'il en est de l'empreinte et de la cicatrice, de la flétrissure et de la cendre, la *Silueta* le dessine comme tel, ce travail. En tant qu'il se produit dans une persistance irréductible mais réduite à une trace infime, le pouvoir de créer traduit donc la permanence de son égale fragilité.

L'EXIL EN TANT QUE RUINE

Si l'entrecroisement de signes précaires élaborés dans la solitude permet de désigner à ce point la ruine figurale ou métaphore de la ruine pour terme dialectique mis en jeu par cette œuvre, c'est aussi en raison d'une évocation de la ruine littérale qui s'y rejoue sans fin. En effet, la ruine comme architecture de la perte et du reste n'est certes pas une métaphore pour celui qui a perdu le lieu où l'on se construit en perdant celui où l'on vit. Sans arrimage dans l'endroit du monde où l'amène son errance, l'exilé se définit comme celui qui devient «sans toit» pour avoir d'abord été «sans maison». Et quand bien même cette condition effective ne subsiste plus qu'en mémoire d'un événement passé, reste l'expérience de ce dernier pour seul matériau d'où rebâtir l'existence.

De là le rapport entre ruine et exil: la première convoque l'espace physique du lieu par la matérialité du bâtiment détruit ou abandonné, comme le fait le second, à ceci près que ce qui reste – c'est-à-dire ce qui perdure – s'y désigne mieux par ce qui manque – c'est-à-dire ce qui est perdu. De fait, alors que l'espace physique est le terme même de l'errance, il se caractérise par l'absence de matérialité qu'est l'espace de l'errant. À l'opposé de la fixité immobile de la ruine qui l'a générée, le «sans-lieu» se définit par un déplacement sans point fixe dans ce lieu paradoxal que devient pour lui l'espace du monde. Lieu de sa traversée comme passage ou transit, le monde pour seul espace de sa présence au monde devient le lieu qui le rend en même temps absent aux yeux du monde. Sans place déterminée, le «sans-lieu» est un être que l'errance assigne à la transparence en le vouant à exister non pas *dans* le monde, mais *à travers* le monde.

Transparente dans l'immensité du paysage est bel et bien la *Silueta* nomade de Mendieta, dont les contours sont apparus du nord au sud des États-Unis sans jamais laisser de marques dans le site. «Les réalisations de l'exilé(e), écrit l'États-unien d'origine palestinienne Edward Said, sont inévitablement surdéterminées par le sentiment de la perte» (2004: 49; notre traduction). Soit l'exact sentiment que la ruine fait advenir, puisqu'elle se produit comme le lieu même de la perte. De sorte qu'ainsi liés de façon indissoluble, ruine et exil se répondent jusque dans la relation d'opposés symétriques qui les unit. En faisant signe par le vestige du corps architectural qui marque la présence de l'homme dans le monde, la ruine est marquée par la notion de visibilité à partir de laquelle se conçoivent le temps et l'histoire comme point d'origine d'où penser l'humanité, construite ou détruite par l'homme. Tandis qu'à faire signe par le corps erratique de l'homme sans place dans le monde, l'exil est inversement marqué par la notion d'invisibilité à partir de laquelle se conçoit l'humanité comme point d'origine d'où penser le temps et l'histoire qui construisent l'homme – ou le détruisent.

Dans ce jeu d'opposés symétriques, opère alors le jeu de réversibilité qui vient sceller leur rapport: en

tant que destruction du monde bâti par l'homme, la ruine engendre l'exil par stricte relation de cause à effet. De sorte que, par «sur-incarnation» de la ruine architecturale qui se reconduit en ruine figurale, l'exil lui répond en retour, étant lui-même la cause de cette autre ruine qu'est l'humanité détruite, déchue ou dégradée, et qui s'incorpore comme telle dans l'être qu'elle rend invisible. C'est ainsi que le rapport entre les deux s'articule au cœur de chaque *Silueta*, où leur transfert a pris la forme éminemment ténue de la trace. Liés comme les deux faces d'une pièce de monnaie, la ruine et l'exil rejoueront l'expérience du reste et de la perte en tant que forme et sens définitivement donnés à l'œuvre de Mendieta, qui les a toutefois traduits d'abord par leur littéralité en les représentant dans le lieu de la mort.

LA RUINE COMME PRÉSENCE

AVANT LA SILHOUETTE COMME ABSENCE

Précédant l'ensemble des *Silueta Series* pour en constituer l'ouverture inaugurale, la pièce la plus connue de l'artiste pose d'emblée l'interrogation d'une fracture irréductible avec le monde qui habitera la totalité de son œuvre. Réalisé en 1973 à la frontière du Mexique et intitulé *Flowers on Body*, cet «autoportrait» la montre le corps nu, mais recouvert de fleurs blanches, et allongé dans les restes d'une tombe aztèque gagnée par la mauvaise herbe de l'abandon et de l'oubli. Chaud et vivant mais raidi sous les fleurs qui ne laissent voir que son contour de chair, voici qu'à reposer tel un cadavre sur une pierre tombale abandonnée, il apparaît comme pétrifié par la mort qu'il aurait en quelque sorte rencontrée avant l'heure.

Réellement présent sous la figure de son recouvrement, le corps de *Flowers on Body* n'est certes pas encore devenu la trace qui le représentera ensuite comme pure présence de la silhouette simplement marquée au sol – absence définitive du corps qui reviendra en chaque *Silueta*. Mais l'immobilité à laquelle Mendieta le contraint tandis qu'elle l'allonge sur la pierre tombale éboulée permet d'élaborer la question de l'exil pour condition existentielle, qu'elle poursuivra jusqu'à sa mort en 1985. Sachant que,

pour la Cubaine devenue orpheline par la fracture d'une enfance qui l'avait arrachée en même temps à ses parents et à son pays³, cette question s'organisait non pas tant autour d'un désir de retour au pays d'origine qu'à partir d'un sentiment du manque conçu comme universel.

Car si l'histoire personnelle lui a donné son matériau d'édification avec celui de sa fondation, c'est néanmoins de l'exil intérieur que traite son œuvre, précisément située hors narration autobiographique. Non pas événement ou dimension extrinsèque de ce qui se produit et a lieu, l'exil s'y produit en tant que phénomène, ou dimension intrinsèque de l'existence qui vient se manifester à la conscience. À la fois division et conscience de cette division, l'exil fait ici paradigme pour l'épreuve d'une jonction irréalisable entre être (être en vie comme potentiel de l'agir) et exister (être dans la vie par le pouvoir de l'agir). Laquelle jonction irréalisable se cristallise dans l'expérience de cette impossible unité qui est celle de la perte et du reste. «Quelque part, quelque chose ne peut se remplir *de soi-même*, ne peut s'accomplir qu'en se laissant combler par signe et procuration» écrit Derrida (1967 : 208).

Se laisser combler par la ruine pour signifier la destruction d'un être-au-monde, comme celle d'un pays après une guerre, n'est-ce pas ce que Mendieta inscrit comme premier acte de son œuvre? Un premier acte qui, déjà, se réduit au seul geste que sera plus tard la *Silueta*. Annulant toute idée de l'action, il consiste en effet à éprouver sa propre mort en la jouant par procuration sur la tombe en ruine où elle s'est allongée en se recouvrant de fleurs. De sorte que l'étymologie du mot ruine – à savoir, ce qui s'écroule ou s'effondre – permet d'en étendre le sens vers l'ensevelissement ou l'enfouissement de ce qui disparaît au visible pour avoir été détruit de façon invisible.

LE CORPS DE CHAIR DANS LE VESTIGE DE LA MORT

Formant le support aux corps et visage recouverts de *Flowers on Body*, la ruine s'y présente donc sous l'espèce architecturale d'un lieu de sépulture réduit à quelques pierres éboulées. Ainsi abordée par sa forme littérale, la ruine comme lieu dédié aux morts se

trouve cependant sursignifiée comme étant le seul possible pour le « corps sans corps » de l'errante. Partie de la révolte sanglante lors de ses premières performances d'étudiante en art, Mendieta pose ici la première pierre d'une œuvre qui se définira par une fragilité abandonnée de toute révolte. Après la blessure à vif d'une violence sociale dont la jeune *latina* arrivée dans le Middle West très blanc avait fait l'expérience, c'est dans le silence de la mort et la violence de son sentiment que se retire l'artiste, dont l'apparition furtive du corps de chair est en quelque sorte le dernier signe avant la forme évidée de la *Silueta*.

Tandis que l'ancienne tombe aztèque se situe dans un site abandonné de l'homme et repris par le paysage naturel, on comprend le seuil que forme ce vestige culturel dans un monde qui lui est devenu indifférent. Allongée tel un cadavre sur les restes du monde bâti par l'homme, la Mendieta de *Flowers on Body* se place déjà dans l'espace radicalement dénué de tout vestige architectural qui sera celui de la *Silueta* pour les treize années qu'il lui reste à vivre. La sépulture manifestant au plus haut point l'humanité comme ordre du symbolique, c'est donc dans un site éminemment culturel qu'elle réalise son « autoportrait en morte ». Mais précisément parce qu'il a été culturel, ce lieu oublié par les récits de l'histoire s'offre d'autant plus à l'imaginaire de la perte qu'il prend place dans le « non-lieu » d'une nature qui a repoussé sur des restes de monument.

Aussi, et pour autant que ne devient ruine que ce qui a été édifié par l'homme, Mendieta ne fait pas que se présenter dans la ruine de son être en s'allongeant sur la tombe en ruine. Les fleurs blanches qui la recouvrent sous un soleil de plomb forment le dernier signe d'un lien bientôt fané. La morte que l'on fleurit suppose l'existence d'un autre qui l'honore par ce geste, lequel intègre ainsi l'idée d'une relation avec le monde. Mais tandis que ce geste vient en lieu et place d'une parole définitivement rendue muette, il est ici non seulement le geste du silence, mais aussi celui de l'adieu. Après le corps exposé ne restera plus que le souvenir de sa forme. Après la tombe comme endroit élu du corps mort ne restera plus que la nature pour espace-temps de la *Silueta*. Soit un espace certes infini

et illimité, mais dans lequel la trace laissée s'évanouira si rapidement qu'elle-même ne connaîtra jamais l'état de ruine.

Par conséquent, la ruine architecturale qu'est l'ancienne tombe aztèque pour espace de *Flowers on Body* peut en même temps se qualifier de ruine figurale. Annonçant une œuvre qui ne se produira plus que par le fragment, marque de sable ou de glace, d'herbe ou de sel – autrement dit, par le vestige organique ou minéral que sera la *Silueta* égrenée dans la nature –, la tombe en ruine incarne une conscience de la ruine pensée par le corps et sa fragilité, en lieu et place du monument et sa solidité qui abrite le corps.

D'où le terme d'autoportrait dont on peut, non sans liberté prise à l'égard de l'œuvre, venir désigner les corps et visage qui disparaissent sous les fleurs d'une sépulture *ante mortem* – rite solitaire d'une mort « imaginarisée ». Plutôt que la projection d'un état à venir, c'est la conscience d'un *être-au-présent* que traduit cette mise en scène aussi dépouillée que le corps de Mendieta est nu. Nu, c'est-à-dire mis à nu comme pour mieux se soustraire à la surface du voir qui masque les arrière-mondes du regard, caché qu'il est sous les fleurs qui le recouvrent et semblent pousser de sa chair elle-même, à la fois chair fleurie d'un corps rendu insensible au vivant d'être repris par la mort, et terre fertile d'un corps-territoire d'où la vie renaît sans le visage de la mort.

Ainsi la tombe en ruine de *Flowers on Body* ne se réduit-elle pas au signe indicel qui détermine la ruine architecturale. Signe de ce qui pourrait aussi bien ne pas être, d'être au présent ce qui reste d'un avoir au passé, la ruine comme fragment d'édifice prend en cet endroit la forme manifeste de l'empreinte qui détermine la ruine allégorique – ou ruine figurale pour signe de l'existence comme durée de l'être dans le temps.

LES FLEURS DE LA VANITÉ

Face au visage et au corps de Mendieta « inhumés » sous les fleurs, la valeur allégorique des termes pourrait encore se déployer afin de renommer l'« autoportrait en morte ». Car c'est peut-être

«l'autoportrait de la mort» que nous présente plus exactement l'opposition de la chair vivante et chaude sur la pierre froide et inerte. Œuvre de la performance propre aux années 1970, *Flowers on Body* ne manque cependant de renvoyer à la Vanité, catégorie picturale du XVII^e siècle nord européen où la fixité des éléments représentés, crâne ou pièces d'or, luth et fleurs ou verre et perles de nacre, *présentifie* le caractère éphémère de l'existence et de sa jouissance en les arrêtant dans la présence de la mort.

Dans ces peintures souvent anonymes, cette mort attend elle-même son heure sur un cadran quand elle ne se désigne par la flamme d'une bougie à demi consumée, à moins qu'elle ne menace de faire soudain basculer la vie de l'autre côté du miroir. Car tel est le sujet de la Vanité comme catégorie de la nature morte, justement; autrement dit, sous-genre d'un genre déjà mineur au regard de l'histoire de l'art, mais ensemble d'œuvres dont l'enjeu n'en est pas moins la représentation à la fois mélancolique et philosophique du sentiment de la fuite du temps et d'une conscience de la perte pour condition de l'existence.

À cette peinture désertée de la vie correspond donc la ruine qu'elle ne figure pourtant jamais. En effet, c'est au propre et au figuré que cette dernière se définit par ces termes, lieu déserté de la vie dont les derniers restes lancent toutefois un défi au temps. Depuis l'immortalité que suggère le vestige immémorial, la ruine suggère autant le triomphe que la faillite de l'humanité. Ainsi en va-t-il de l'art, voué de tout temps à l'interrogation de la mort sans espoir de la vaincre, mais amené à toujours renaître dans cette angoisse qui le transcende. Jeu du reflet dans la conscience de la perte, *Flowers on Body* nous présente aussi le reste d'une quête narcissique par le jeu de l'image sans blessure qui nous est tendue.

Pour autant, saurait-on dire que cette quête n'est pas elle-même dans la voie de son propre dépouillement? Loin, cette fois, du miroir qui hante la Vanité ou très près de ceux qu'elle aime confondre à des trous noirs en les représentant par des surfaces sombres qui ne reflètent rien, les corps et visage ensevelis sous la blancheur mortuaire des fleurs se

trouvent d'abord dérobés à leur propre regard. Plus encore, l'horizontalité qui les fixe dans la mort ne connaît pas la verticalité de la stèle, qui assure à l'esprit son élévation possible après la vie.

La tombe en ruine de *Flowers on Body* a en effet perdu, avec le temps, son élément essentiel qu'est la pierre érigée à la perpendiculaire du tombeau, dressée vers le ciel depuis l'endroit où repose la tête du mort. Verticalisant l'édifice funéraire, la stèle est une construction dédiée à l'esprit en tant que la possibilité lui est ainsi donnée de vivre après le corps, quant à lui assumé comme objet de la perte – perte de l'avoir pour le gain de l'être, puisque le gain de l'esprit immortel se fait au prix du corps accepté comme mortel, et tel que le matérialise l'horizontalité du tombeau qui scelle ce renoncement au corps que l'on a contre la promesse d'être sans corps, pure substance qui jamais ne mourra.

Avec la pierre comme vestige où repose Mendieta, on peut donc dire que la ruine opère selon le double registre, architectural et figural, qui la définit. Et c'est ainsi qu'elle incarne le rapport à l'histoire qui détermine le lieu de *Flowers on Body*, géographiquement situé à El Yaguul, c'est-à-dire sur la frontière entre les États-Unis et le Mexique. Dix ans après *Flowers on Body*, Mendieta dira de cette pièce qu'elle considèrerait donc comme foncièrement inaugurale:

*En 1973, j'ai réalisé ma première œuvre dans une tombe aztèque qui était couverte de mauvaises herbes [...] cette croissance m'a fait penser au temps. J'ai acheté des fleurs au marché. Je me suis allongée dans la tombe et me suis faite recouvrir de ces fleurs blanches. Le sens, c'était que j'étais ainsi recouverte du temps et de l'histoire.*⁴

Au temps défié par la ruine que rend visible la tombe précolombienne éboulée répond alors l'éternité de «l'être de la ruine» dont le corps s'est raidi sous les fleurs blanches qui le rendent invisible. Toutefois, sans la stèle verticale à l'endroit de sa tête pour l'immortalité de son être, la place dans le monde que prend ici Mendieta est bien celle de «l'être de l'exil», être condamné à l'errance qui ne trouve de repos que dans la mort.

DE L'ESPRIT ROMANTIQUE À LA DIMENSION ÉROTIQUE

Entre le passé qui fait retour avec le fantôme et le présent qui se produit avec le spectre, c'est un imaginaire à la fois plus commun et suspect dont la ruine aztèque, figurative avant d'être figurale, pourrait se voir connotée. Rôdant sous la figure du revenant qu'est en l'espèce l'œuvre picturale d'un Caspar David Friedrich, n'y a-t-il pas présence d'un rapport nostalgique à la ruine dans la mise en scène du tragique que réalise *Flowers on Body*? La solitude d'un corps rendu invisible, qui préfigure la trace dérisoire que sera la *Siluetta* dans l'immensité du paysage, reconduit de fait celle du *Moine au bord de la mer*, peinte vers 1810 par le plus grand Romantique allemand sous la forme d'une simple silhouette rendue invisible face à l'immensité de l'eau noire. À savoir l'eau d'une mer, telle une masse minérale où l'être en prière se noie déjà d'être aussi noir que ce qu'il contemple, tandis que ce noir est celui de la nuit intérieure où se dessine une pensée du reste et de la perte qui se représentera comme irrémédiable avec le cimetière crépusculaire que Friedrich peindra plus tard.

Dans le lieu littéral de la mort qu'est la tombe, vient inévitablement se cristalliser une certaine tentation romantique de la ruine. Ou tentation nostalgique de son esthétisation que Mendieta tient cependant à distance en la violentant, si l'on peut dire, par la tentation érotique qui sourd d'ailleurs de la totalité de son œuvre. Mais c'est par l'intensité de la relation entre l'espace de la mort et le temps de la vie que le corps mis en scène de *Flowers on Body* articule ce qu'il est de jouissance de la chair au sentiment de la perte dont il est l'habitable. «La fleur est trahie par la fragilité de sa corolle; aussi, loin qu'elle réponde aux exigences des idées humaines, elle est le signe de leur faillite» (1990: 176) écrira Bataille, recréant non sans ironie un autre «langage des fleurs».

Entre la visibilité d'une chair laissée comme vivante et l'invisibilité d'un corps laissé comme mort, n'est-ce pas cette tentation que donne à penser *Flowers on Body*? Car tel est le point-frontière que Mendieta fait apparaître en conjoignant l'horreur et le sacré avec la tombe qui devient ici le lieu de la nudité – à savoir la nudité de l'être qui fait don de soi et, ce faisant,

offre à nos regards le corps nu de sa jeunesse éblouissante. Précisément maintenu sous les fleurs qui le vénèrent comme mort et l'érotisent comme vivant, le corps de Mendieta, qui s'abandonne en tant qu'objet de la perte voué à devenir reste, cadavre et ossements, ne saurait effacer la nature de sa chair et la promesse de son sexe qu'il présente en même temps. Suscitant l'énergie de la vie et du faire créateur contre le néant de la mort et du hors sens, il interprète le jeu tragique entre *Éros* et *Thanatos* que Bataille n'eut de cesse de toujours ré-ouvrir, telle une plaie à vif.

Sans doute plus que d'une volonté délibérée de l'artiste, s'agit-il ici de cette part inconsciente de l'intentionnalité que Duchamp appelait «coefficient d'art». Mais reste que, dans *Flowers on Body*, la tentation érotique de la ruine est d'autant plus prégnante qu'elle opère dans le lieu abandonné en tant qu'il appelle lui-même l'abandon du corps – de même que la proximité tangible de la mort en tant qu'elle suscite le désir aveugle de la vie et de sa jouissance. Ou encore, de sa capture avide et immédiate par quoi l'éclat de l'instant abolirait la limitation du temps pour devenir l'éternité, effaçant d'un coup le poids du souvenir comme celui du devenir.

LA RUINE POUR FINIR, IMAGE PATHÉTIQUE VERSUS PENSÉE DU TRAGIQUE

«Continuer, c'est vaincre» conclura Mendieta au dernier vers de l'un des poèmes qu'elle écrivait en marge de son œuvre plastique⁵. Aussi, traversé par des fantômes romantiques et habité par la présence spectrale de l'érotisme, *l'autoportrait dans les ruines* permet de poser maintenant la toute autre question d'un imaginaire, cette fois banalisé, de la ruine. Soit un imaginaire façonné et informé par l'image médiatique, où la représentation littérale de la ruine est devenue l'un des signes iconiques du présent, «prouvant» à la fois la destruction comme état permanent du monde et l'exode comme condition persistante de l'autre.

Ruines de guerre et banlieues dévastées, immeubles explosés et villes bombardées, que peut-on dire de l'omniprésence de cette imagerie, sinon que

son hyper-visibilité traduit inversement l'impuissance à penser ce qu'elle nous montre? Avec *Flowers on Body*, la ruine architecturale tient en une apparition fugace qui ne reviendra plus, laissant ensuite place à la *Siluetta* marquée en hors champ du monde. Dès lors, c'est son antithèse que fournit le spectacle du monde détruit.

«La lutte de l'homme contre le pouvoir est la lutte de la mémoire contre l'oubli», écrit Milan Kundera (1978: 10). Au regard de l'image médiatique de la ruine – dont le trou qu'elle creuse est comblé par son propre flux qui la recouvre en continu –, le sujet de l'exil devient transparent pour la pensée elle-même. Car, au regard de l'image médiatique de la ruine qui est une image médiante de la perte, l'exil est d'abord insaisissable en tant que notion puisque, dans l'excès de visibilité qui dissout le sens, le flux de l'image devient le flux de la perte de ce que l'image signifie. Et c'est ainsi que l'exil, notion et sujet, devient assignifiant, à l'égal du temps qui devient inexistant au regard de l'instant où s'entretient la croyance d'une toute-puissance de la vie sur la mort.

Pourtant, comme l'œuvre d'Ana Mendieta permet de le saisir, la ruine, forme et figure, est ce qui reste pour l'humanité d'où se constituer en tant que conscience. Penser la ruine à travers le temps contre l'instant de son spectacle, c'est en effet assumer une nécessaire pensée du tragique dont l'ère du pathétique nous a peut-être rendus incapables. Mais une pensée du tragique dont le seul refus organise l'autre ruine qu'est la destruction de l'homme, être de l'humanité et, partant, de sa fragilité.

NOTES

1. De la performance au Body Art et de l'art conceptuel au Land Art, notons que la photographie-document qui atteste de l'œuvre sans faire œuvre forme un paradigme dans le champ des arts plastiques des années 1970, où elle peut se définir comme moyen au service de l'œuvre qu'elle transmet. En effet, ce sera avec la décennie suivante et l'arrivée du «journal intime», dont Nan Goldin reste la grande représentante, que la photographie sera élaborée et travaillée en tant que médium déterminant l'œuvre au-delà même du matériau qui la réalise. S'agissant de Mendieta, il convient de souligner le caractère éminemment éphémère de ses *Siluetas* tracées sur le sol qui, à l'égal des traces de pas laissées dans le paysage par le Britannique Richard Long, auront d'autant plus nécessité l'image-document. Car tout aussi inaccessible au spectateur, l'œuvre de Robert Smithson verra quant à elle sa destruction se faire sur des années, et non sur quelques minutes.

Ainsi en est-il de *Spiral Jetty* pour exemple emblématique du Land Art en tant qu'il travaille avec l'entropie comme phénomène naturel. Il suppose, de ce fait, la figure de l'artiste-ingénieur aux antipodes de laquelle se situe donc Mendieta, certes plus proche du «Land Art européen», si tant que ce courant conçoive les cousinages à l'intérieur de sa famille, le Land Art renvoyant précisément d'abord et avant tout à l'immensité du territoire des États-Unis et à ses paysages naturels aussi grandioses à traverser qu'héroïques à conquérir.

2. Ainsi, par exemple, de *Death of a Chicken* (1972), performance où Mendieta entièrement nue devant un mur blanc tient un poulet dont la tête vient d'être tranchée. Tandis qu'elle l'agite en le tenant par les pattes, c'est autant son corps que l'espace alentour qui se trouve éclaboussés d'un sang dont les giclées se répandent en flaques sur ses pieds. Lesquels, lorsqu'elle traversera l'espace, laissent des traces de sang sur le sol à l'égal des marques d'un crime sauvage.

3. Née à La Havane en 1948 et décédée à New York en 1985, Ana Mendieta a réalisé toute son œuvre aux États-Unis où elle était arrivée à l'âge de onze ans comme réfugiée politique avec sa sœur, Raquel, âgée de treize ans. C'était en 1961, et ces deux enfants de la haute bourgeoisie cubaine y avaient été envoyées par des parents qui les ont ainsi soustraites à la loi révolutionnaire de Fidel Castro; loi selon laquelle les enfants de nantis étaient «exilés» à la campagne pour partager la vie des plus démunis qu'ils étaient en même temps chargés d'instruire. De sorte qu'élevée dans l'opulence économique et les privilèges sociaux, Mendieta se retrouva orpheline avec sa sœur aînée, placée de foyer en famille d'accueil en Iowa où la petite fille riche promise à une jeunesse dorée devint la *latina*, pauvre et sans famille, et surtout, noire de peau dans ce Middle West très blanc. La *latina*, comme on l'appelait systématiquement, était une appellation des plus péjoratives en ce début des années 1960, celles de Kennedy, de Luther King et de la lutte des Noirs pour leurs droits civiques. (Sur la jeunesse chaotique et difficile de Mendieta, voir J. Blocker, 1999.) Mais après une adolescence tourmentée, Mendieta entre à l'Université en 1970 pour faire des études d'art où ses travaux sont remarqués par la critique Lucy Lippard qui la soutiendra tout au long de sa carrière. Carrière à propos de laquelle on peut alors noter la particularité suivante: disparue à l'âge de 36 ans après avoir achevé ses études six ans plus tôt, Mendieta a ainsi réalisé la majeure partie de son œuvre artistique alors qu'elle était encore étudiante.

4. Cité par L. Montano (1988: 66; notre traduction).

5. Poème sans titre d'Ana Mendieta (1981), non publié mais reproduit en totalité après sa mort par l'artiste et amie Nancy Spero (1992: 75).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BATAILLE, G. [1990]: «Le langage des fleurs», *Œuvres complètes I, Premiers Écrits, 1922-1940*, Paris, Gallimard.
- BLOCKER, J. [1999]: *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*, Durham, Duke University Press.
- DERRIDA, J. [1967]: *De la grammatologie*, Paris, Minuit.
- KUNDERA, M. [1978]: *Le Livre du rire et de l'oubli*, trad. de F. Kérel, Paris, Gallimard/NRF.
- MENDIETA, A. [1972-1978]: *Siluetta Series*. En ligne: <http://www.artistes-en-dialogue.org/meangb.htm> (page consultée le 23 mai 2007).
- MONTANO, L. [1988]: «An interview with Ana Mendieta» (1983), *Sulfur*, n° 22 (n° spécial A Tribute to Ana Mendieta), 65-69.
- SAID, E. W. [1984]: «The Mind of Winter. Reflections on Life in Exile», *Harper's Magazine*, vol. 269, n° 1612, septembre, 49-55.
- SPERO, N. [1992]: «Tracing Ana Mendieta», *ArtForum International*, vol. XXX, n° 8, avril, 75-77.

CENDRES ET DESSIN : LA REPRÉSENTATION EN RUINE CHEZ DERRIDA

JOANA MASÓ

« Il y a la cendre, mais une cendre n'est pas » (1987 : 23) écrit Jacques Derrida dans *Feu la cendre*, bref texte qui met en scène une pensée des cendres comme les ruines de l'être, ainsi qu'une ruine de l'écriture. Des pages écrites donc qui, à côté des innombrables pages de *Feu la cendre* qui auraient été brûlées ou incinérées, propagent le leitmotiv de la « restance du reste », autre nom derridien pour la cendre ou la ruine.

Cette ruine qui « n'est pas l'être » (1986 : 77), écrit le philosophe, a pour mode de présence le non-être ou l'« imprésence », car loin de s'écrire comme le reste de ce qui *fut* jadis, la cendre est un reste de ce qui ne *fut* pas et ne serait donc pas concernée par l'être : « [l]a cendre n'est pas, elle n'est pas ce qui est. Elle reste de ce qui n'est pas, pour ne rappeler au fond friable d'elle que non-être ou imprésence » (1987 : 11). « L'être sans présence n'a pas été », continue Derrida dans sa lecture de la cendre ; par cette formule, le philosophe rappelle le propre de l'être, à savoir sa présence (ce qui a *été*, dans le passé, *est* dans le présent et *sera* dans l'avenir), en annonçant dans le même temps que tout être qui n'aurait plus affaire à la présence (« l'être sans présence ») n'aurait finalement pas affaire non plus avec l'être (il n'aurait « pas été »). Penser donc l'être de la cendre comme ce qui n'aurait « pas été » briserait ou interromprait l'inaltérabilité du concept métaphysique de présence.

Deux altérations viennent ruiner la présence à soi de l'être dans *Feu la cendre* : la dissémination et l'impossible appropriation du reste. D'abord, la dissémination derridienne est le mouvement de la « dispersion sans retour [...] qui ne reste pas et ne revient à personne » (*ibid.* : 23), elle incinère la position (la *thesis* grecque et la *stasis* latine), la fixité et donc la coïncidence avec un soi-même par le biais d'incessants et immaîtrisables déplacements. Une dissémination qui, n'étant pas la décision ou le résultat de la maîtrise d'un sujet, se dessine comme une figure de l'*ex-appropriation* derridienne : nous nous approchons de la ruine de l'être en cherchant à nous en approprier le sens, la signification, la portée et les implications (historiques, philosophiques...), mais tout ce que nous pouvons penser sous le nom de « sens » dépasse inévitablement notre intention d'appropriation, nous reste impropre parce que disséminé et irrécupérable dans sa complétude. La cendre comme ruine de l'être appellerait ainsi, et indissociablement, une volonté d'appropriation et une puissante expropriation qui ne viendrait pas de nous, deux mouvements qui amènent le philosophe à forger le néologisme *exappropriation*.

Très loin donc de ce qu'Hélène Cixous a appelé des « ruines qui ne sont pas des ruines, mais des hymnes à la mémoire lumineuse » (1986 : 54), la cendre qu'« il y a » dans *Feu la cendre* n'exalte l'être d'aucun passé dont elle rapporterait la vérité, parce qu'elle est un lieu non pas de mémoire mais de perte sans retour ; de même, elle porte en soi non pas ce qui a été mais plutôt « la différence entre ce qui reste et ce qui est ». C'est ainsi que « la cendre, ce vieux mot gris, ce thème poussiéreux de l'humanité » (Derrida, 1987 : 53), arrivera à s'écrire comme un autre nom de la trace, la *différance* ou l'écriture derridiennes : « entre le noir et le blanc, la couleur de l'écriture ressemble à la seule "littéralité" de la cendre qui tienne encore dans un langage » (*ibid.* : 33).

J'ai maintenant l'impression que le meilleur paradigme de la trace n'est pas [...] la piste de chasse, le frayage, le sillon dans le sable, le sillage dans la mer, l'amour du pas pour son empreinte, mais la cendre (ce qui reste sans rester de l'holocauste, du brûle-tout, de l'incendie l'encens). (*Ibid.* : 27)

Si donc la cendre est à lire comme « le meilleur paradigme de la trace », elle est tout de suite dessinée comme une figure du renvoi sans origine. Certes, comme la trace, la cendre est cendre *de*, à savoir qu'elle n'est pas énonçable absolument, elle ne peut se couper du renvoi à l'infini, elle renvoie incessamment. Et, tant qu'elle sera empêchée d'interrompre ce renvoi, l'identification avec cela même à quoi elle renvoie s'avèrera impossible : « gardant la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur » (Derrida, 1972 : 13), la trace *fait* différer, elle est l'autre nom du processus derridien du différer comme espacement et intervalle. C'est ainsi que la cendre, n'étant qu'un moment de la *différance*, « est une cendre encore de la cendre même » (1987 : 33).

Comme la *différance*, la cendre ne serait « ni un nom ni un concept » (1972 : 3), car ceux-ci présupposeraient déjà du plein, du fini, du coupé et non pas la chaîne inclôturable de différés. C'est pourquoi nous penserons la « cendre » qui dit ici la ruine sous le mot derridien de *faisceau*, aconceptuel et anormal, qui exprime l'« intrication », le « tissage », le « croisement » du sens (*ibid.* : 4). Cette cendre, qui n'est « ni un nom ni un concept » et qui est donc d'une certaine manière silencieuse – elle ne fait pas de la mémoire un drapeau –, est porteuse de témoignage, comme dans le poème de Paul Celan, *Aschenglorie* (*Cendres – La gloire*), commenté par Derrida dans *Schibboleth*. La cendre s'écrit ici comme un lieu de témoignage sans vérité à vérifier : une cendre « irréductible au concept, au savoir et même à l'histoire, à la tradition » (1986 : 77), mais renvoyant à ceux-ci et les renvoyant de manière à faire arriver ce mode de présence qui est celui de la spectralité.

Le long travail derridien sur la spectralité, qui s'inscrit dans le projet de déconstruction de la présence métaphysique déjà annoncé, chercherait à mettre en évidence l'impossibilité, pour l'histoire, l'héritage et la tradition (et, donc, pour la philosophie), d'échapper au différer. Ruines et cendres s'esquisseraient ici comme des figures signifiant la revenance depuis toujours spectrale du passé, autrement dit l'impossible présentation d'un passé *toujours déjà* non présent à lui-même, comme les cendres de Celan. S'il y a témoignage d'un passé toujours passé, il serait empreint de cette spectralité, de cette prise de conscience de l'a-présentation, du fantasmatique, du spectre qui travaille tant le rapport au passé que la tension vers l'avenir. C'est ici que s'inscrit la réflexion derridienne de l'archive comme impensable totalisation et clôture de la mémoire, car « l'archive a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de ladite mémoire » (1995 : 26).

La spectralité de la cendre ou de la ruine, de la trace ou de l'empreinte mnésique-anamnésique de l'histoire, de l'archive différentielle et de l'écriture, demanderait donc à être formulée non au présent – lequel effacerait l'absence logée dans toute spectralité –, mais au futur antérieur. Le temps de la cendre est un temps impossible qui se tient comme le futur d'un passé et le passé d'un futur : la cendre *n'est* ni *n'est* pas, elle n'a pas déjà été ni sera non plus dans un futur proche ; la cendre derridienne *aura été*, répète incessamment le philosophe, elle *aura toujours déjà été*, elle *aura toujours déjà été avant* ce qu'elle incinère. C'est ainsi que la langue d'écrivain de ce philosophe fait arriver ce temps de l'impossible qui donne à penser une ruine avant la venue de cela même qu'elle ruine. D'un côté donc, la cendre aurait toujours eu lieu, tandis que, de l'autre, elle serait encore à venir, comme dans le poème de Paul Celan : « *Soviel / Zu segnende Asche* » (1964), « Tant / de cendres à venir » (cité par Derrida, 1995 : 76). Par là, cette cendre rappelle autant qu'elle anticipe ; elle ne peut rappeler que prenant par avance la place de ce qui n'est pas encore. Grâce à ce futur antérieur, Derrida libère la cendre de son rôle principal de porte-parole, reste ou preuve d'un passé déjà révolu, pour lui donner la chance de la prophétie ou de l'annonciation.

Cette anticipation ruineuse, incinérée, se trouve à l'origine même de l'écriture et de la philosophie derridiennes. C'est bien le mot – donc l'écriture – qui est visé par Derrida dans les mots « cendre » et « ruine » dans *Feu la cendre*, auquel elles se substituent. Elles se substituent au mot par la métonymie, cette figure privilégiée dans la pensée derridienne : avant tout autre trope rhétorique, cette « cendre de nom figure » appellerait la « métonymie quand la cendre se sépare, une chose en figurant une autre dont il ne reste rien de figurable en elle » (Derrida, 1987 : 55). Le renvoi et le jeu de différences propres à

la trace font de la cendre une métonymie de la figuration différée de ce qui n'est plus figurable, car la cendre diffère de ce qu'elle nomme et est censée figurer.

Le figurable est renvoyé, différé, disséminé à jamais dans la cendre; c'est pourquoi une complication s'installe dès le moment où le philosophe, en 1990, dans *Mémoires d'aveugle*, déploie sa pensée du dessin, et plus spécifiquement de l'autoportrait, comme une ruine de la représentation.

On peut se demander ici : comment est-il possible de penser cette ruine originaire qui arrive à l'écriture – et dont Derrida aura dit qu'il n'y a « rien à toucher, aucune couleur, point de corps, des mots seulement » (*ibid.* : 55) –, comme ce qui assiste contemporanément la naissance du trait en dessin ? Ou, pour le dire autrement, comment placer des cendres, ruines, traces ou marques, qui ne sont pas de l'ordre de la visibilité, au cœur même d'une réflexion sur le dessin qui fait partie des arts visuels, pour le catalogue du musée du Louvre *Mémoires d'aveugle* ? Comment les y placer, de surcroît, quand, dans les dessins qui y sont rassemblés, la thématique ou la représentation de ruines au sens strict n'y est aucunement montrée ?

Tout d'abord, le philosophe répond ainsi à cette espèce d'aporie concernant l'irreprésentable ou l'infigurable au cœur même du représentable et du figurable du dessin : la ruine ne serait pas à penser comme un thème ou une thématique, la ruine ne serait pas un sujet ou un objet à traiter, sur lequel on écrirait ou l'on dessinerait ; elle serait bien plutôt la condition de toute écriture et de tout dessin, leur « condition de possibilité » ou leur « structure » la plus profonde. La ruine s'inscrirait dans une logique « transcendantale » (« l'invisible condition de possibilité du dessin, le dessiner même, le dessin du dessin » qui « ne serait jamais thématique » [1990 : 46]), par opposition à une logique « sacrificielle » thématique qui concernerait plutôt la représentation visuelle proprement dite (comme la figuration des ruines propre au XIX^e siècle). C'est pourquoi, dans *Mémoires d'aveugle*, la pensée derridienne de la ruine engage non pas un discours esthétique ou historique sur les tableaux des paysages en ruine comme l'a pu faire Diderot à propos d'Hubert Robert, mais bien plutôt une réflexion sur l'impossibilité du dessin de soi ou autoportrait.

La ruine [en tant que ruine transcendantale] n'est pas devant nous, ce n'est ni un spectacle ni un objet d'amour. Elle est l'expérience même : ni le fragment abandonné mais encore monumental d'une totalité, ni seulement, comme le pensait Benjamin, un thème de la culture baroque. Ce n'est pas le thème, justement, cela ruine le thème, la position, la présentation ou la représentation de quoi que ce soit.

(*Ibid.* : 72)

Dans *Mémoires d'aveugle*, Derrida inscrit cette ruine a-thématique et a-présentative à l'origine de l'autoportrait de dessinateurs célèbres ou anonymes, genre qu'il préfère nommer en italien afin de souligner la non-coïncidence avec soi, ainsi que le retrait dans le trait du dessin : l'*auto-ri-tratto* italien rappelle bien l'origine d'un dessin qui ne serait qu'une simultanéité incontournable de trait (*tratto*) et de retrait (*ri-tratto*), dont l'équivalent littéral en français serait plutôt l'*auto-re-trait* et non pas l'auto-por-trait, qui désigne sans hésitation l'*autos*, le soi, du portrait. Dès qu'il y aurait trait ou dépôt, un retrait s'avancerait déjà. Face donc au rêve d'identité et de coïncidence d'un modèle avec son image, d'un sujet avec son portrait, d'un soi-même avec un autoportrait, Derrida pointe la ruine du dessin de soi, ce qu'il aura appelé l'impossibilité d'une *mimesis* du même ou le « point d'autoportrait », le point de représentation du même. Le dessin se heurte à toute possibilité de figuration de soi car « l'hétérogénéité reste abyssale entre la chose dessinée et le trait dessinant, fût-ce entre une chose représentée et sa représentation, le modèle et l'image » (*ibid.* : 54). *Mémoires d'aveugle* serait à lire comme un autoportrait ruineux qui pense ensemble l'impossible spéculation ou réfléchissement visible et l'exercice de la pensée.

De même que la cendre qui ne garde en elle rien de figurable ou de visible en tant que tel, l'autoportrait derridien sera hanté par un certain aveuglement originaire qui continue à contester la présence métaphysique dans son apparaître. Dans son approche du visible et des arts visuels, le philosophe commence par rappeler l'arrière-fonds classique (indo-européen, grec et latin) qui rapporte les concepts de connaissance ou de savoir philosophique à la vision : « *Idein, eidos, idea* : toute l'histoire, toute la sémantique de l'*idée* européenne, dans sa généalogie grecque, on le sait, on le voit, assigne le voir au

savoir» (*ibid.* : 18). *Idein* ou *théorein*, verbes grecs signifiant « voir », mais aussi « observer », « considérer », « réfléchir », « penser », « théoriser », « savoir », etc., sont ici des exemples de l'origine commune de la vision et du savoir dans le projet philosophique (Derrida rappelle la mythologie classique, mais aussi l'histoire de la philosophie « de Platon à Husserl »), qui aurait toujours supposé la présence à soi de la chose pour être vue et ensuite connue.

Dans cette perspective, le choix derridien de l'aveuglement serait donc à lire comme une contestation des philosophies de l'apparaître dans son rapport à la présence, laquelle ne tient évidemment pas compte du mouvement de la *différance*. C'est pourquoi, même si l'on pourrait croire paradoxale ou aporétique cette invisibilité de la ruine dans le contexte des dessins *visibles* de la collection du Louvre, elle concerne plus les présupposés d'un certain visible phénoménalisé dans la déconstruction de la lumière comme métaphore métaphysique, que l'expérience de l'œil lui-même (Derrida parlera d'un voir-toucher, de l'œil comme blessure, etc.)

Sur ce point, l'extrême cohérence de la philosophie derridienne fait que, depuis les premiers ouvrages en 1967 (*La Voix et le Phénomène*, *De la grammatologie*), l'impossible figuration et l'impossible visibilité de ce qu'il a appelé tout de suite la trace sont déjà annoncées. La trace derridienne, le trait, la cendre ou la ruine ne se rapportent aucunement au concept de forme (*morphé* mais aussi *idea*, *eidos*) ; c'est pourquoi ils arrivent à échapper à l'évidence ou à la présence. La trace de ces ruines n'est pas repérable, identifiable, sa présence est une absence, comme dans les pages blanches de *Feu la cendre* que le philosophe donne à lire comme des traces invisibles d'autres textes, incinérés, ruinés, qu'aucune marque ne pourra montrer ou signaler du doigt : « les envois totalement incinérés n'ont pu être indiqués d'aucune marque » (1987 : 44).

C'est ainsi qu'il en arrivera à penser la ruine (sorte de paradigme de la non-forme ou de la non-présence) comme la structure invisible de l'œuvre, une ruine qui, loin de mettre en péril l'œuvre ou annoncer sa mort, « n'a jamais menacé le surgissement de l'œuvre » (1990 : 69), car l'œuvre aura toujours compté, originairement, avec la ruine : il s'agit d'une ruine « qui ne vient pas *après* l'œuvre mais qui reste produite, *dès l'origine*, par l'avènement et la structure de l'œuvre » (*ibid.* : 68). Derrida arrivera ainsi à postuler une « ruine originaire » qui, loin de signifier « le vieillissement, l'usure, la décomposition anticipée ou cette morsure du temps dont un portrait souvent trahit l'appréhension », loin de « survenir comme un accident à un monument hier intact » (*ibid.* : 72), est une ruine contemporaine à la naissance de l'œuvre ; elle habite les *origines* de la représentation.

Dans l'acheminement vers l'invisibilité constitutive de cette origine que le philosophe a appelée un « simulacre ruineux », la ruine est une « mémoire ouverte comme un œil ou la trouée d'une orbite osseuse qui vous laisse voir sans rien vous montrer du tout. Pour ne rien vous montrer *du tout*. "Pour" ne rien montrer du tout, c'est-à-dire à la fois *parce que* la ruine *ne* montre *rien du tout*, et *en vue de* ne rien montrer du tout. Rien de la totalité qui ne s'ouvre, se perce ou se troue aussitôt » (*ibid.*). La ruine ne se présente donc que comme trou ou œil ouvert qui rappelle une mémoire anamnésique et an-intentionnelle. La ruine n'aura jamais été *pour* ou *en vue* d'aucune monstration ou démonstration, son sens n'est pas celui de la preuve, de l'évidence ou de la présentation.

C'est par là que les phrases derridiennes « à l'origine il y eut la ruine » (*ibid.* : 69), « au début la ruine », auront voulu exprimer le désir d'une origine de la représentation et donc de l'écriture délivrée du rêve fantasmatique qui continue à penser la présence avant l'absence, le tout avant la partie, le plus avant le moins ou le monument avant la ruine.

D'où l'« amour » derridien des ruines. « Comment aimer autre chose que la possibilité de la ruine ? Que la totalité impossible ? L'amour a l'âge de cette ruine sans âge – à la fois originaire, infante même, et déjà vieille » (*ibid.* : 72).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- DERRIDA, J. [1972] : « La différence », *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1-29 ;
——— [1986] : *Schibboleth*, Paris, Galilée ;
——— [1987] : *Feu la cendre*, Paris, Éd. Des femmes ;
——— [1990] : *Mémoires d'aveugle : l'Autoportrait et autres ruines*, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux ;
——— [1995] : *Mal d'archive*, Paris, Galilée.
CIXOUS, H. [1986] : « La Venue à l'écriture », *Entre l'écriture*, Paris, Éd. Des femmes.

HORS DOSSIER

LA CARNAVALISATION DU RELIGIEUX DANS LA LITTÉRATURE MIGRANTE AU QUÉBEC L'ISLAMISME DE DANY LAFERRIÈRE

MOUNIA BENALIL

*Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*¹ éveille, chez le critique contemporain, ce que Genette a dit au sujet de l'œuvre de Borges: «un étrange démon du rapprochement» (1996: 123). En effet, il suffit de penser aux images de la fameuse «Bibliothèque de Babel» et aux nombreux «labyrinthes verbaux» qui sous-tendent le travail de Borges pour en voir le reflet démoniaque dans ce premier roman de Laferrière. *Comment faire l'amour* appartient à «l'âge de la prose»² québécois, remarquablement baroque et postmoderne, et participe aussi de l'esthétique de l'écriture migrante dont l'apport est indéniable pour la réflexion sur le fonctionnement des signes culturels et leur hétérogénéité accentuée par les flux migratoires au Québec depuis le début des années 1970. Sur le plan formel, on peut dire que le roman de Laferrière répond aux critères des cinq leçons américaines avancées par Italo Calvino dans ses conférences sur l'objet-livre et le prochain millénaire, à savoir la Légèreté, la Rapidité, l'Exactitude, la Visibilité et la Multiplicité (1989). Sur le plan thématique, il relance le débat sur la question raciale pour redéfinir, à la lumière de ces mêmes leçons de Calvino, les paramètres de la négritude. Quant aux rapprochements qui nous intéresseront dans cet article, ils concernent les religions qui foisonnent dans ce roman dont la carnavalisation et le dialogisme acheminent la réflexion vers la «socialité concrète non fusionnelle» dont parle Pierre Nepveu en conclusion de *L'Écologie du réel* (1988: 218).

***Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* comme carnaval de religions**

La diégèse du roman est simple: deux Haïtiens, Vieux et Bouba, partagent un appartement du Carré Saint-Louis à

Montréal. Vieux, le narrateur-écrivain du roman, est préoccupé par la rédaction de son roman, *Paradis du dragueur Nègre*, qui sera sa voie d'accès à la célébrité, au succès matériel et à l'intégration symbolique au sein de la société d'accueil québécoise; par contre, son ami Bouba vit complètement en marge de cette société, passant son temps à lire Freud, le Coran et à écouter de la musique de jazz. L'intrigue romanesque est centrée sur la drague des filles WASP de l'Université McGill (désignées, selon leurs traits de personnalité, par Miz ceci ou Miz cela), dont la conquête représente un véritable passe-temps pour les deux amis chômeurs. Les rapports exogènes entre Noirs et Blanches dans le Québec des années 1980 sont dépeints sous la forme à la fois d'une fête des corps et d'une guerre raciale où se masque le «fantasme» d'un règlement de compte colonial.

Au sein de ce carnaval de la vie du bas (nous y reviendrons plus loin), se joue un autre carnaval spirituel où plusieurs pratiques religieuses sont mises en scène. Or, cet amalgame disparate du judéo-christianisme et de l'islam, du bouddhisme, du vaudou et du freudisme (teinté lui aussi de religiosité dans le roman) n'est ni fortuit ni ornemental. Car si le postmodernisme a amorcé le deuil des Grands Récits philosophiques, historiques et religieux, ainsi que le déclin de toutes les vérités logocentriques, il semble pourtant que le phénomène religieux revienne dans les sociétés profanes du roman³ sous la forme d'un refoulé qui les travaille de l'intérieur. Ainsi, si la «dédication du monde (Entgötterung) est un des phénomènes caractérisant les Temps modernes» (Kundera, 1993: 19), dans le sens où elle marque un écartement profond (dans la pensée et dans l'épistémologie occidentales depuis Descartes) des axes de l'immanence ou de la transcendance dans la connaissance de

l'homme, le roman contemporain ne renferme le sacré, l'absolu ou le divin que pour le désacraliser, en rire ou en faire « le sel [d'une] narration » (Barthes, 1985 : 357) satanique, à la manière de l'œuvre provocante de Salman Rushdie (*Les Versets sataniques*). C'est à la lumière de ces idées que va surtout se poursuivre notre réflexion sur la place de l'islam, dont la représentation dans ce roman de la migration est déléguée à Bouba, l'apôtre polyvalent à la fois de cette religion et des autres croyances ou pratiques qui lui sont vaguement familières (excepté le judéo-christianisme), ou même absolument étrangères.

L'architecture de *Comment faire l'amour* repose sur plusieurs niveaux de dualisme religieux. On distingue entre les religions du Livre (le judéo-christianisme et l'islam) et les religions formées en dehors du Livre (le bouddhisme) ou à partir d'un syncrétisme d'éléments religieux et non religieux (le vaudou); les religions théistes (le judéo-christianisme et l'islam) et une religion sans dieu (le bouddhisme); les religions monothéistes (le judéo-christianisme et l'islam) et une religion à caractère polythéiste (le vaudou). Y a-t-il un dialogue possible entre toutes ces religions chez Laferrière? Si le roman semble appuyer une thèse religieuse et son anti-thèse (dès lors que ces multiples pratiques ne sont pas nécessairement compatibles ou complémentaires), comment s'effectue la synthèse de cette riche matière religieuse amplement traversée par la psychanalyse de Freud? Si l'islam se trouve au centre de ces multiples nœuds théologiques, quel rapport entretient-il avec les autres pratiques religieuses? Et quel portrait peut-on, enfin, tracer du musulman de Laferrière?

Ces subdivisions dualistes peuvent être résumées par la ligne binaire qui oppose, en structure profonde, le judéo-christianisme aux autres religions. Dans le texte, la référence à la religion chrétienne est englobée par « les différentes "stations" de la métaphore oculaire » (Barthes, 1964 : 239) dans la description de la Croix du Mont Royal qui, dès le premier chapitre, note le narrateur, se trouve « juste dans l'encadrement de notre fenêtre » (CFA : 12). À quelques reprises, la Croix est désacralisée par le narrateur pour souligner l'hypocrisie de l'Occident et la domination de la tradition catholique dans le nationalisme du Québec traditionnel. La Croix se fait témoin d'une performance sexuelle entre le narrateur et Miz Sophisticated Lady (74-75). Par ailleurs, la présence de la Croix n'a rien de rassurant du moment où elle s'avère indifférente au suicide entamé (mais contré par Bouba) de Miz Mystic.

D'autres allusions au judéo-christianisme visent à dégager l'isotopie globale du racisme qui persiste même « en ce début des années 1980 marquées d'une pierre noire dans l'histoire de

la Civilisation Nègre » (17). Les propos racistes sont soulignés pour être subvertis. Ainsi, le narrateur et son ami s'amusent à « philosopher à perdre haleine à propos de la Beauté, [...] l'un des derniers bastions de l'Occident » (33-35). La Beauté est liée au souci du corps. Bouba préfère la beauté intérieure à la beauté extérieure, « l'implosion à l'explosion » (35), les secrets du mysticisme à la superficialité des apparences. La Beauté occidentale est limitée, selon lui, à la « thermodynamique [...], c'est pas moral » (35). Se jouer du sort de la civilisation judéo-chrétienne (33) implique un renversement de modalités de la représentation esthétique et éthique canonisée par l'Occident au moyen de notions aussi abstraites que celle de la beauté. La protestation du roman de Laferrière vise non pas tant un renouvellement formel du code romanesque occidental qu'un éclatement soutenu de celui-ci. Dans trois autres contextes, le narrateur s'attaque au fond stéréotypé de la pensée occidentale qui perçoit le Nègre à partir d'une échelle de valeurs ségrégationniste. « Cette réduction de la matérialité des personnages rend exactement compte de ce que le narrateur rejette et considère comme une des branches du racisme: le stéréotype noir » (Vassal, 1989 : 189). Les étudiantes de McGill « SONT TELLEMENT INFECTÉES PAR LA PROPAGANDE JUDÉO-CHRÉTIENNE QUE DÈS QU'ELLES PARLENT À UN NÈGRE, ELLES SE METTENT À PENSER EN PRIMITIVES » (CFA : 108). Pour Miz Littérature, « un Nègre qui lit, c'est le triomphe de la civilisation judéo-chrétienne! La preuve que les sanglantes croisades ont eu, finalement, un sens » (38). Dans les pensées de Miz Sophisticated Lady, « l'Être doit posséder une autre destinée que celle d'avalier des hydrocarbures. Pour le Nègre affamé, l'Être hégélien est une des plus sinistres plaisanteries judéo-chrétiennes » (79). En tant que non-être, ou être primitif, le Nègre reste négativisé; il est « à des années-lumière de distance métaphysique » (128) des Blancs (Anglo-Saxons). La question du primitivisme est posée aussi par rapport à la sexualité, une activité symboliquement dégradante parce qu'attribuable aux Nègres. « L'Occident », remarque Vieux,

ne s'intéresse plus au Sexe [...] et c'est pourquoi il essaie de l'avilir. [...] L'OCCIDENT JUDÉO-CHRÉTIEN PENSE QUE LE SEXE EST L'AFFAIRE DES NÈGRES; ALORS IL N'AURA DE CESSÉ DE DISCRÉDITER LA MARCHANDISE. C'EST À NOUS AUTRES, NÈGRES, DE REDONNER AU SEXE SA PLEINE DIGNITÉ. (133-134)

La nouvelle Croisade nègre contre les valeurs de la chrétienté consistera à mener une « guerre des sexes colorés » (19) afin de permettre une permutation des repères métaphysiques où les lignes de partage seront brouillées et redéfinies. Le recours à

l'islam, au bouddhisme, au vaudou et au freudisme a pour fonction d'extrapoler « l'ubiquité » des valeurs de la chrétienté. Bouba assume plusieurs attitudes mystiques et religieuses qui permettent de le reconnaître en tant que représentant des valeurs orientales et figure principale de l'altérité. Or, autant ces attitudes signalent l'éclectisme des pratiques de Bouba, autant elles problématifient son islamisme.

L'islam et son apôtre

On peut distinguer deux pôles de l'orientalité de Bouba: le pôle (de l'Asie) bouddhiste et le pôle (de l'Orient) musulman. La proximité des pays est remarquable dans le roman de Laferrière: le Japon, la Chine, l'Inde, le Tibet et le monde arabo-musulman, bien entendu, représentent les points géographiques d'un Orient large et mystérieux qui se distingue de l'Occident et se présente pétri d'un exotisme par trop problématique en raison de l'encombrement, du désordre et de la propreté douteuse de l'appartement du narrateur. Dès le premier chapitre, la description de l'appartement révèle l'orientalité des lieux: la « chambre exiguë [est] coupée en deux par un affreux paravent japonais à grands oiseaux stylisés » (11). Et « l'effigie de la princesse égyptienne Taïah surmonte le vieux Divan où Bouba passe ses journées couché ou assis sur ses jambes repliées à brûler des résines odorantes dans un brûle-parfum oriental » (14).

On peut tracer trois portraits de Bouba: celui d'un musulman, d'un bouddhiste et celui d'un « vaudouisant » freudien. Bouba le musulman récite le Coran⁴ et fait « entre [chaque] deux lectures [...] des cures de sommeil qui peuvent durer jusqu'à trois jours » (12). Son sommeil est une guérison contre « toutes les impuretés physiques, les maladies mentales et les perversions morales » (12) du monde. « Bouba espère ainsi gagner sa place aux côtés d'Allah » (13). Il est habituellement « couché sur le côté gauche, face à la Mecque » (13) et, exceptionnellement, « les bras en croix » (12; 46). Bouba médite, prie et « veut devenir un PUR d'entre les purs » (23). C'est un ermite qui vit en dehors de l'Histoire (33) et passe son temps à s'instruire sur son Divan décrit loyalement comme son « épouse » (23) et déloyalement ou péjorativement comme une « pouffiasse gonflée au coton » (12). Bouba possède la collection complète des œuvres de Freud, récite le Coran et

[...] lit des livres rares sur l'art assyrien, les mystiques anglais, les Vèdes du Vaudou, la Fata Morgana de Swinburne [et] passe ainsi son précieux temps à admirer sur une gravure, achetée rue Saint-Denis, le corps frais de la Beata Beatrice de Dante Gabriel Rosseti, (CFA: 12-14)

son idéal de pureté. Pour Vieux et les femmes de « son harem de Saint Denis » (36), les Mizes qui le visitent, Bouba possède le don de la prophétie et le privilège de l'imamat en matières spirituelles.

Bouba le bouddhiste est un Maître spirituel: il est à la fois un « maharadjah nègre » (36), un « vieux bhikku », un « vieux maître zen » (61) et « le Dalaï Lama du Carré Saint-Louis » (114). Il est aussi le « Bouddha nègre » (64; 113), le psychothérapeute qui écoute et se fait écouter. Bouba n'est pas un illuminé mais

[Il] Éveillé [qui prêche] la voie vers le nirvana, son souverain bien, défini comme l'ultime vérité, la béatitude, mais avant tout, la libération de la souffrance [des maux psychologiques].

(Schnetzler, 1999: 22)

Dans la description de Vieux,

Bouba est un homme courageux qui mène, ici même, un combat de tous les instants. Il porte, sur tout le corps, des cicatrices. Des blessures, encore sanglantes parfois. Des coups dont on ne revient pas. (CFA: 79)

Le *Dharma* ou l'enseignement du Bouddha Bouba est centré sur une éthique de la conduite morale, sur la sagesse méditative et sur une intelligence qui mène vers la vivification spirituelle et la fin des douleurs psycho-somatiques.

Le portrait de Bouba-le-bouddhiste se juxtapose à celui de Bouba-le-freudien préoccupé par les maladies de l'âme, l'exposition de leur cause et la quête de la guérison par le biais de la transcendance spirituelle. Bouba se veut freudien par opposition à Vieux, le « Nègre cartésien » (32). Freud est le prophète de la modernité, la promesse du devenir nègre. Dans le roman en préparation de Vieux, *Paradis du dragueur Nègre*, la foi des personnages « appartient à l'Islam, mais leur culture est totalement occidentale [...]: Allah est grand mais Freud est leur prophète » (146). Or, si Bouba se prononce en tant que freudien et possède, en l'occurrence, le Divan du psychanalyste, c'est Vieux qui s'acquitte de la tâche de la critique rationnelle du freudisme. Il se demande:

Existe-t-il une psychanalyse possible de l'âme nègre? N'est-ce pas, véritablement, le «Continent noir»? Je vous pose la question, Dr Freud. Qui pourrait comprendre le déchirement du Nègre qui veut à tout prix devenir Blanc, sans couper avec ses racines? [...] Je voudrais être un Blanc amélioré. Un Blanc sans le complexe d'Œdipe. D'ailleurs à quoi ça sert vraiment le complexe d'Œdipe puisqu'on ne peut pas le manger, ni le vendre, ni le boire, ni l'échanger contre un billet aller-retour Montréal-Tokyo. Ni même baiser avec (ça peut-être). (CFA: 72-73)

« L'œdipisation » (Koupernik, 1981 : 153) de l'Histoire est un mythe occidental non pas totalement démystifié, mais déplacé pour rendre ironique la psychanalyse de « l'âme nègre » : si les Noirs sont le continent noir des Blancs, autrement dit l'ailleurs féminin/sexuel⁵ d'un Occident colonial et Père symbolique, le geste décolonisateur se traduit dans le roman par « un parricide incestueux » (CFA : 153) à un deuxième degré : « baiser avec (ça peut être) ». Les Nègres coucheront avec les filles du Père sans culpabilité aucune. L'Œdipe de Laferrière sera un « Œdipe réussi, c'est-à-dire [déjouant] la tragédie du parricide et de l'inceste, pour apprécier la fiction symbolique mise en scène par le roman » (Des Rosiers, 1996 : xiv-xv), dès lors que « l'errance, l'absence du père constituent pour les écrivains de la migration les deux pôles (présence-absence) autour desquels se construit l'identité » (*ibid.* : 156-157).

Si l'islam demeure la religion prônée dans le roman de Laferrière entiché de bouddhisme, de freudisme et vaguement de vaudou, et opposée au judéo-christianisme, dans quelle mesure peut-on dire que le baroque qui entoure la pratique de l'islam ne va pas à l'encontre des fondements de l'islam, ne fait pas du savoir proposé sur l'islam un non-savoir ? Si le programme religieux du roman érige l'islam en une religion du divers, comment justifier ce « bricolage » de la tolérance ou de l'universalisme, lesquels reposent sur le pivot d'un islamisme « kitschisé » ? Comment nommer, enfin, cet amalgame, cette pratique du mélange politico-culturel ? S'agit-il d'un dialogisme postmoderne ou d'une pure confusion mentale ?

Aspects du kitsch religieux dans le roman

Comment faire l'amour procède par une sorte de triangulation⁶ enchevêtrée des différents pôles religieux ayant pour hypocentre et pour épocentre l'islam et le freudisme. L'islam détient la force centripète dans tout le tissu religieux du roman de Laferrière et l'intervention du freudisme vise à faire en sorte qu'aucun discours religieux ne se constitue en bloc monolithique (comme c'est symboliquement le cas pour le judéo-christianisme) ou fanatique. L'énoncé de base qui constitue le noyau oxymorique du roman se rapporte à la prophétie fréquemment soulignée de Freud. Le freudisme est envisagé (malgré sa critique par Vieux) en tant que prophétie de l'espoir, style d'un

devenir historique se présent[ant] [...] sous l'aspect d'une invention, d'une aventure ouverte, chaotique et violente [des religions], promise [même] à la volupté des hasards non moins qu'à l'inanité de tous les errements. (Arguillère, 1999 : 78)

Le freudisme jalonne presque tous les épisodes du roman ; il semble le moyen par lequel s'effectue l'aller-retour ramifié de la philosophie vers la théologie et de la théologie vers la philosophie. Le roman s'ouvre par le narcissisme du Noir (« Le Nègre narcissé », CFA : 11) et s'achève par son existentialisme (« On ne naît pas Nègre, on le devient » : 152). De la problématique narcissique à la conscience existentielle, de Freud à Beauvoir, le narrateur-écrivain mélange et réinvente les grands apports de la philosophie occidentale : le rationalisme de Kant (43), l'ontologie de l'être et du non-être de Hegel (79), l'Œdipe freudien (72-73) et la conscience/le racisme des classes de Marx (29, 80, 119). Dans cette même veine, il revendique un métissage humaniste de l'islam qui est freudianisé pour servir la cause noire⁷ et postmodernisé pour contrer l'hégémonie d'un christianisme fermé aux valeurs d'une religiosité universelle. La grandeur ou le libéralisme d'Allah se mesure ironiquement par l'athéisme de son prophète Freud. Dans cette optique, quel lien tisser entre le freudisme (domaine épistémologique) et la religion (domaine théologique) ? Si l'on peut envisager des repères bouddhistes ou vaudouesques dans le freudisme (l'athéisme et la logique de la conscience interne dans le bouddhisme et l'archaïsme pulsionnel dans le vaudou), comment discuter le rapport du freudisme à l'islam dans *Comment faire l'amour* et approcher la prophétie de Freud ?

Loin de postuler que la psychanalyse en général et celle de Freud en particulier ont complètement évacué le religieux dans leur objectivisation de l'étude de l'homme, on peut dire que le freudisme a déplacé la réflexion métaphysique vers la symbolique du Père et de son meurtre, une thématique assez centrale dans deux ouvrages de Freud, *Totem et Tabou* et *Moïse et le Monothéisme*. Dans le sillage de ces grandes lignes, l'hypocentralité du freudisme dans le paysage théologique du roman de Laferrière soulève une profonde polémique. D'une part, si le freudisme se fonde en dehors du discours religieux, en étant, selon Kristeva, la culmination par excellence du nihilisme nietzschéen (1997 : 94), il ne peut être que la prophétie insoutenable d'un islamisme impossible ou, à la rigueur, subjectivisé. Si le freudisme est à la fois au centre et à la périphérie de l'islam, on touche aux frontières philosophiques de la théologie et on effleure la question des généalogies⁸ (des sources et des origines) dans la construction inachevée des textes (à partir d'autres textes nommés intertextes) comparativement à la perfection achevée du Livre. D'autre part, si l'on récupère l'hétérogénéité qui fonde, selon Freud, l'appareil psychique, l'irréconciliation de la matière religieuse dans le roman prend des dimensions justifiables. Kristeva écrit que « l'athéisme de Freud se donne, dans sa conception de la vie psychique,

comme une série de représentations hétérogènes, dans une révolte irréconciliée » (1997 : 103) comparable à la dialectique de l'être et du néant sartrien et à son dépassement vers la liberté du sujet. *Comment faire l'amour* pourrait se lire comme « un appareil psychique à logiques hétérogènes » (*ibid.* : 120-21) qui propose la réconciliation de champs pluriels. Ainsi, l'islam « bouddhaïsé », « freudianisé » ou légèrement « vaudouïsé » est, en somme, un islam écologisé pour remplir le vide spirituel de la société moderne nord-américaine perçue à travers le regard des immigrés noirs. L'écologie, explique Nepveu,

en tant que système à la fois conflictuel et organisateur, [...] est toujours en définitive une manière de configurer le désordre, d'en assumer les déséquilibres, les anomalies, les terreurs ou les cocasseries, dans une visée symbolique unifiante. (1988 : 211)

L'islam est récupéré, il circule librement avec d'autres tendances tel le Divan de Bouba, ce meuble qui « est le lieu par excellence du dé-lire, de l'association libre, la part la plus disséminée de la parole » (Des Rosiers, 1996 : 157) plurielle.

Si le « choix de la seule œuvre de Freud citée est à cet égard significatif [...] [puisqu'il s'agit de] l'œuvre par excellence qui s'attache à l'imposition, par la répression, de règles sur les individus » (Vassal, 1989 : 196), cela implique que sa fonction épicalisante dans le paysage islamique du roman introduit une redéfinition des règles et des lois de cette religion. L'islam ne s'avère pas une religion répressive du moment où, « kitschisé », il se renouvelle. Cette piste de lecture nous permet de voir comment l'islamisme pluriel de Laferrière représente « une dénonciation ironique de la rectitude politique des Occidentaux » (Lamontagne, 1997 : 35) à l'endroit de leur perception patriarcale de cette religion. Si l'islam de Laferrière est décomposé et recomposé, c'est pour être, comme le bouddhisme, « un fanatisme de la modération [...], un fanatisme de la tolérance » (Kolm, 1999 : 138), contribuant d'autant plus à contester le racisme des Blancs. À l'arrière-plan du roman, l'islam se dresse en tant que religion anti-esclavagiste et anti-colonialiste dans un Québec moderne mais encore colonisé aux yeux du narrateur.

Si la « kitschisation » se justifie par le fait qu'elle apporte une certaine réforme de l'islam, son danger est de fausser la connaissance de celui-ci. Le kitsch religieux sied bien à la représentation de l'époque moderne décrite par Gilles Lipovetsky en tant qu'« ère du vide » (1983), une ère individualiste et narcissique marquée par la « [f]in de l'*homo politicus* et [l']avènement de l'*homo psychologicus* » (*ibid.* : 57), autrement dit une ère atomisée des « ultimes valeurs sociales et morales qui coexistent

encore avec le règne glorieux de l'*homo œconomicus*, de la famille, de la révolution et de l'art » (*ibid.* : 56). Le kitsch, tel qu'Eva Le Grand l'aborde à partir de son analyse de l'œuvre de Kundera, semble être non seulement le « dénominateur commun de la civilisation de notre XX^e siècle » (1996 : 16), mais l'ingrédient de base de la production romanesque contemporaine :

le roman contemporain, programmatiquement polyphonique et hétérogène avec ses stratégies ludiques [...], s'offre comme genre artistique par excellence pour intégrer l'attitude kitsch [...], bref [...] il représente la forme artistique la plus exacerbée de cette intégration structurelle. (*ibid.* : 24)

Le déploiement du kitsch dans *Comment faire l'amour* tend non seulement à faire entendre « le rire du roman devant l'imposture de tous les Absolus » (*ibid.* : 53), mais aussi à violenter l'islam, à en faire une théologie préfabriquée, improvisée pour lénifier les « blessures narcissiques » (Le Grand, 1995 : 52) à travers un miroitement « « imagologique » » de la condition de ces Noirs en exil. Les séductions du kitsch se révèlent dans les illusions de l'intemporalité et dans les prétentions au savoir sur l'islam. En effet, poursuit Le Grand, « l'attitude kitsch se caractérise [...] par son rapport particulier au temps existentiel, par la transformation de son inquiétante complexité en un superbe mirage de l'intemporel » (*ibid.* : 49). Dans le roman, c'est souvent un « dialogue intemporel » (CFA : 63) qui unit Bouba et ses visiteuses. Le fait que Bouba soit retiré de l'Histoire et du chronotope occidental le rapproche de l'imam exilé des *Versets sataniques*⁹ qui vit dans son idéalisation nostalgique d'un passé déchu et figé. En plus, Bouba prétend connaître l'islam, le bouddhisme et le freudisme ; mais, en réalité, il ne cultive que l'imposture d'une fausse érudition. Ses portraits du musulman, du bouddhiste et du freudien sont incomplets. Réunis ensemble, ils forment le portrait non moins « kitschisé » d'un étranger schizophrène vivant sans repères fixes, dans l'interstice indécidable de plusieurs univers mystiques à la fois.

Citons le dialogue suivant entre Vieux et Bouba à titre d'exemple :

– *Tu penses que cette coquille vide [Miz suicide] a compris ton Sermon de la Montagne, Bouddha de mes fesses, dis-je un peu plus tard.*
– *Ben... oui.*
– *T'as pas peur qu'elle se balance une bonne fois ?*
– *Au contraire, Vieux, c'est ce qui la tient en vie.*
– *Et toi, ça te permet de jouer au Bouddha nègre.*
Bouba éclate de son rire fracassant.

– Dis-moi à quoi tu joues avec cette horreur aussi sexy qu’un poux [sic] ?

– La charité, Vieux, tu ne connais pas ça.

– Et toi, Bouddha de mon cul, tu ne connais pas le bouddhisme.

– Comment ça ?

– Eh bien, frère, le Sultra de Diamant [sic] dit : « La Charité n’est qu’un mot. »

Bouba éclate une nouvelle fois de son déroutant rire jazz (long hurlement traversé de hoquets).

– Au diable, le Sultra de Diamant, aucun sutra [sic] ne tient devant le Bouddha. (CFA : 64-65)

L’apôtre de la tolérance est un apôtre de l’ignorance. Bouba baigne dans une « flottaison » (Lipovetsky, 1983 : 62) de connaissances qui le font, en fin de compte, vivre pour lui-même. Il est « son seul maître » (Harel, 1992 : 15). Aussi, la représentation ahistorique de Bouba, le musulman, est un stéréotype occidental (le monde arabo-musulman est un monde éloigné) qui traduit, dans le contexte de l’écriture migrante, ce que Harel désigne par l’altération de l’étranger. Le critique explique que

cette perspective, qui prétend attribuer à l’étranger un pouvoir dialogique de « métissage » des signes, me semble pourtant correspondre à une idéalisation tenace. Non, l’étranger n’est pas ce sujet idéalisé qui peut, mieux que d’autres, traduire les inflexions de l’altérité. [...] L’étranger, ce n’est pas l’altérité, mais tout au plus l’altération. (Ibid. : 23)

Pourtant, Harel poursuit :

il y a [...] une nouvelle doxa qu’il faut à tout le moins prendre le temps d’interroger : une certaine frénésie jubilatoire ferait de l’étranger un sujet universel échappant aux déterminations de l’histoire. La désagrégation des Grands Récits justifierait donc du même coup la sanctification de la condition d’étranger comme lieu commun. (Ibid. : 18)

Bouba, dans tous ses états mystiques, est l’itinérant d’une « spiritualité à la carte » (Liogier, 1999 : 109), elle-même migratoire et « altéritaire ». Elle est altéritaire lorsqu’elle se définit doublement au sein de la société d’accueil et « à l’intérieur d’une même ethnie »¹⁰ (Lamontagne, 1997 : 40), autrement dit, lorsqu’elle constitue une mise en abyme de l’altérité orientale et de l’altérité noire dans le Québec (une autre altérité francophone?). Et elle est altéritaire lorsqu’elle « signifi[e] tout d’abord un retour sur soi, en somme un reflux de l’investissement [de l’énergie de sa propre étrangeté] » (Harel, 1989 : 66). Vivant en marge du temps

occidental, « inconcerné et “étranger” au sens de Camus, hors du temps et du siècle » (Kolm, 1989 : 130) et refusant une homogénéité de l’expérience de l’islam, Bouba symbolise, dans les termes de Bataille,

l’idéal divin de « l’être ouvert » : « [...] – à la mort, au supplice, à la joie – sans réserve, l’être ouvert et mourant, douloureux et heureux, [qui] paraît déjà dans sa lumière voilée : cette lumière [qui] est divine ». (Cité par Pyrczak, 1999 : note 3 : 117)

L’ignorance masquée de Bouba problématise son islamisme, fait de lui un « signifiant [du] manqué[e] » (Harel, 1992 : 18). Le kitsch religieux de Laferrière parasite, tel le mythe de Barthes, la connaissance de la manière dont les « simulacres et [les] impostures sémantiques » (Le Grand, 1995 : 38) du kitsch ne font que dissimuler la connaissance derrière l’illusion de la connaissance.

On est en mesure de conclure que, dans ce carnaval de religions, la grande contradiction de la représentation de l’islam réside dans la trinité de la schématisation qui est la structure même de *Comment faire l’amour*. Dans l’effort centrifuge d’échapper à tout ce qui rappelle le judéo-christianisme, le lecteur se trouve paradoxalement en train de se familiariser trinitairement¹¹ avec l’islam, c’est-à-dire soit par rapport au judéo-christianisme et au bouddhisme, soit par rapport au bouddhisme et au freudisme (et moins par rapport au vaudou). Le visage de l’islam se révèle, en fin de compte, à mi-chemin entre l’expérience bouddhiste et l’expérience psychanalytique. Le roman ne dresse aucune hiérarchie taxinomique des religions représentées, ce qui fausserait le principe de la carnavalisation. Le judéo-christianisme est écarté selon des procédures d’exclusion qui l’identifient au colonialisme et qui le substituent à un islamisme kaléidoscopique, « allég[é] [de son] centre » (Nepveu, 1988 : 216) monothéiste. L’islam hétérogénéisé de Laferrière est un « patchwork » de bribes antithétiques concoctées pour répandre et autoriser le bricolage religieux. Georges Bataille pose l’hétérogénéité en termes de violence du sacré. Il écrit dans « Structure psychologique du fascisme » (1933) :

[...] il est possible de dire que le monde hétérogène est constitué, pour une partie importante, par le monde sacré et que des réactions analogues à celles que provoquent les choses sacrées révèlent celles des choses hétérogènes qui ne sont pas regardées à proprement parler comme sacrées. Ces réactions consistent en ceci que la chose hétérogène est supposée chargée d’une force inconnue et dangereuse [...] la sépar[ant] du monde homogène [...].

(Cité par Pyrczak, 1999 : 116)

Il ne va pas de soi de poser l'hétérogénéité en tant que gage d'un humanisme islamique. La traversée de l'islam par le kitsch nous renvoie à un islam, en quelque sorte, politisé, une

religiosité New-Age, une vague mystico-ésotérique, qui est critique de la modernité, nullement de la sécularisation et de la laïcisation comme chez les néo-traditionalistes, mais à la fois de la société de masse dans son aspect technologiquement inhumain et de la tradition monothéiste dans son aspect institutionnel.

(Liogier, 1999 : 108-09)

Les réflexions sur le kitsch nous amènent à poser la dialogicité dans le roman : y a-t-il vraiment un dialogue avec le monde arabe, avec l'islam, dans ce roman de la migration ? Ou est-ce que le rapport se limite à une « mécanicité » de la référence à l'islam « but[ant] contre toutes sortes de *decorum* tenant lieu de fait » (Malcuzyński, 1986 : 57) ? Si « les rapports [sont] purement *mécaniques* [,] [ils] ne sont pas dialogiques », écrit Mikhaïl Bakhtine (1970b : 77). Ce qui revient à dire que l'hétérogénéité n'est que d'apparence, dès lors que, par le détour du kitsch, elle se récupère totalement. La séduction du kitsch est, d'ailleurs, « totalitaire » (Le Grand, 1996 : 22). La carnavalisation, comme outil critique de lecture, devient opératoire parce que, contrairement à l'intertextualité, elle « conteste une hégémonie en tant que fausse homogénéité » (Malcuzyński, 1986 : 54), c'est-à-dire, dans *Comment faire l'amour*, l'homogénéité des différents axes religieux ou « [l']idéalisme pluraliste » (*ibid.* : 55) promis par le kitsch. L'hétérogénéité, qui chez Laferrière tient lieu de pacotille et d'alliage de positions intenables, montre que la « grande temporalité » bakhtinienne n'amorce, dans le roman, le progressisme-relativisme des croyances et des pratiques spirituelles qu'au prix d'une révision irrévocable du religieux.

L'intertexte coranique

Au carrefour des multiples renvois intertextuels rencontrés dans *Comment faire l'amour*, le Coran occupe une place importante. Il est le phénomène intertextuel de base comparativement aux autres manifestations du même ordre qui sont plutôt des épiphénomènes. La carnavalisation et l'intertextualité vont de pair dans ce roman, pour ne pas dire dans tout roman fondé sur une dialogicité de forme ou de contenu. La référence au Coran n'est pas un simple trait d'orientalité. Texte assez complexe pour être uniquement évoqué à partir de l'esthétique du kitsch, le Coran s'avère le pivot organisateur de la polyphonie textuelle et musicale dans le roman. L'on sait la place centrale de la polyphonie dans la critique bakhtinienne de l'œuvre de Dostoïevski. Les voix,

posées dans le roman, représentent, dans leur interaction dialogique, l'univers des consciences des personnages. Dans *Comment faire l'amour*, on distingue entre les voix des musiciens de jazz, entre autres, Parker, Davis, Ellington et Fitzgerald, et la voix « gutturale et mystique » (CFA : 61) de Bouba, le récitant du Coran.

[D'autres] intonations sont rendues par la graphie, où l'usage des majuscules par exemple rend compte de la voix. Les dialogues abondent. Le rire, les cris et les soupirs permettent au corps de traverser la langue [et] d'y trouver sa place. (Vitiello, 1995 : 353)

Il signe ainsi l'oralité de l'écriture de Laferrière dont les accents « s'opposent entre eux, comme dans le contrepoint » (Bakhtine, 1970a : 77).

Il s'agit d'une « lecture avec l'oreille » (Wall, 1984 : 66) de ces versets coraniques chantonnés par Bouba. Telle l'écoute du jazz, la récitation des versets se donne par le biais de tournures mélodiques à travers Bouba qui est une « diva » (CFA : 61) sinon un muezzin appelant de son « tout spatial » chaotique et sacré les fidèles à la prière et invitant à l'écoute de la parole de Dieu. Des Rosiers le compare, dans ce contexte, à un « griot sorti tout droit de l'imaginaire africain. [...] [Un] Grand Prêtre de l'oralité [qui] mélange, par un art de la formule poétique, du paradoxe, de l'humour en demi-teinte, *Totem et Tabou* au Coran » (1996 : 156). Homme du Livre et de la Parole, Bouba nous invite à une écoute « religieuse et déchiffreuse » (Barthes, 1982 : 221), à la limite psychanalytique de la parole de Dieu. Barthes poursuit :

L'écoute est dès lors liée (sous mille formes variées, indirectes) à une herméneutique : écouter, c'est se mettre en posture de décoder ce qui est obscur, embrouillé ou muet, pour faire apparaître à la conscience le « dessous » du sens (ce qui est vécu, postulé, intentionnalisé comme caché). [...] Écouter est le verbe évangélique par excellence : c'est à l'écoute de la parole divine que se ramène la foi, car c'est par cette écoute que l'homme est relié à Dieu. (Ibid.)

Il est possible de considérer la citation coranique comme un genre intercalaire extra-littéraire participant à l'organisation de la matière plurilingue du roman. On peut distinguer plusieurs niveaux de langage dans *Comment faire l'amour* : social, biographique, intimiste, etc. Le langage religieux représente une réalité verbale parmi d'autres réalités servant à orchestrer les multiples strates linguistiques du roman et à réfracter, derrière la conscience linguistique des personnages principaux, les intentions idéologiques de l'auteur.

Le Coran « étoile » la matière linguistique du roman et, ce faisant, crée un effet d'hybridité. En tant que « parole multian-

gulaire» (Berque, 1995 : 741), il renvoie à un « polythématisme [...] [qui] conf[ère] au texte une vivacité aux rebonds inépuisables », une vivacité « que le Coran partage avec la poésie [antéislamique] ancienne » (*ibid.* : 744). La parole coranique se révèle à la fois prophétique, laudative, réflexive, rhétorique, naturaliste, eschatologique, apocalyptique, impérative, persuasive, explicative et historique dans ses valeurs.

Dans l'annexe de son essai de traduction, Berque propose un principe de classement structurel et conjoncturel des modes thématiques du Coran. Le premier relève « des positions fondamentales quant à Dieu, quant à la nature et quant à l'homme; [le second,] [d]es incidences qui les inscrivent dans le vécu des sociétés et des personnes » (*ibid.* : 730). Dans le roman, on regrouperait selon le principe structural les modes de la preuve naturaliste qui justifie la portée laudative et rhétorique de certains versets ainsi que les modes de l'eschatologie qui reconduit les valeurs apocalyptique, prophétique, explicative, impérative-persuasive; alors que le mode à valeur historique de certains versets se classerait sous le principe conjoncturel qui « restitue [...] ce qui se passe à l'époque dans cette marche de l'Orient classique [...] [où] s'égrènent les épreuves du messager lui-même, ses moments de tristesse et ses élans d'homme pleinement humain » (*ibid.* : 731).

Cet effet de pluralité se problématise lorsqu'une forme de « disjonction » (Lamontagne, 1997 : 40) se crée entre la citation et son contexte d'apparition, autrement dit lorsque l'insertion d'un verset ne vient pas nécessairement exemplifier une situation donnée ou renforcer un point de vue propre au contexte. À plusieurs reprises, le rapport d'analogie entre le contexte des versets cités dans le roman et leurs modes de renvoi thématique n'est pas toujours opérant; il subit l'effet de la subversion carnavalesque. Dans une situation de sommeil, on aura une citation à valeur prophétique; alors que dans des situations de « baise », on aura des citations à valeurs eschatologiques. Du moment où le Coran, chez Laferrière, n'est plus apparenté au religieux, il se fonde entièrement aux altérités multiples du corps « nègre » qui n'a rien de précis ou de substantiel: ni origine, ni racines, ni culture et ni religion. « En puisant dans la typologie proposée par Stefan Morawski, [Lamontagne considère] que les analogies avec le Coran, lorsqu'elles ont pour objet Bouba, s'inscrivent habituellement sous le signe de l'invocation d'autorité ». Mais lorsqu'elles ont pour objet le narrateur, elles produisent « un effet d'hétérogénéité » (*ibid.* : 40).

Cette disjonction entre la représentation d'une situation et le geste citationnel a le même effet que celui du « coq-à-l'âne »

analysé par Bakhtine en tant que « forme très appréciée du comique verbal populaire » (1970a : 419) au Moyen Âge. On peut même parler d'une insolence de la citation lorsque celle-ci est placée hors contexte ou simplement comme une « goutte de kitsch » (Le Grand, 1995 : 37) dans le texte. Le rapprochement avec Rabelais devient possible puisque

Rabelais fut familier de tels abus, soit qu'il choisît ses citations hors du corpus reconnu et recevable (l'Écriture) comme les « Cris de Paris », les annonces des marchands ambulants qui sont les ancêtres des slogans publicitaires, soit qu'il parodiât la modalité contemporaine de la citation, l'indice ou l'auctoritas. Dans les deux cas, il s'ensuit une dévalorisation du signe par l'outrance, [...] ce qui le livre ou du moins le laisse disponible à un nouvel investissement, où il aura une valeur inédite. (Compagnon, 1979 : 367)

Il se dégage de cette décontextualisation générale des versets coraniques non seulement une désacralisation de la parole sacrée, mais aussi un affranchissement et une redistribution des coordonnées hiérarchiques de la parole du Livre. Le Coran pris, pour citer Barthes, en tant que « *logosphère* » (1984 : 129), ou en tant que « système de langage qui peut fonctionner dans toutes les situations et dont l'énergie subsiste, quelle que soit la médiocrité des sujets qui le parlent » (*ibid.* : 129), se plie aux mécanismes et aux stratégies ludiques de la production textuelle. Cité, il obéit aux mêmes « manœuvres et manipulations, [aux mêmes] découpages et collages » (Compagnon, 1979 : 37) qui régissent le travail de la citation. Bien sûr, seule l'écriture, comme le veut Barthes,

peut assumer [ici] le caractère fictionnel des parlers les plus sérieux, voire les plus violents, les replacer dans leur distance théâtrale; [...] constituer ce qu'on appelle une hétérologie du savoir, donner au langage une dimension carnavalesque [...] [et] déjouer toute règle rhétorique, toute loi de genre, toute arrogance de système.

(1984 : 131)

Le Coran est relativisé dans son statut de langage de l'ordre, du mysticisme abstrait, de l'Absolu ou de Signe. Il est aussi bien porteur de spiritualité nébuleuse que de sensualité diffuse. Incorporé, le Coran ouvre sur une lecture carnavalesque du roman et sur la façon dont celui-ci retravaille et remplace la parole du sacré pour « discréditer parodiquement une quelconque vérité ou instance univoque [de celle-ci] » (Cliche, 1988 : 46).

La disjonction dont parle Lamontagne prouve que le Coran n'est plus un Grand Récit. Il est cité chez Laferrière pour établir « une relation dialogique entre l'éthique musulmane et l'amo-

ralisme de l'Occident» (Lamontagne, 1997 : 40) de la même façon que la présence du « personnage tiers » (Harel, 1989 : 203-204), du musulman, subvertit la binarité entre les Noirs et les Blancs et ouvre la diversité de la lecture critique. « Qu'il se veuille conjointement valable pour *dîn* et pour *dunyâ* (le domaine religieux et le domaine mondain) » (Berque, 1995 : 770), le Coran symbolise le discours de l'altérité orientale qui dévoile la décadence de la société occidentale et présume son destin catastrophique. Comme « arme de combat » dans la problématique raciale à l'arrière-plan idéologique du roman, on se demande jusqu'à quel point sa récupération intertextuelle ouvre réellement un volet sur la religiosité du monde arabe. Ce qui revient à se demander dans quelle mesure le rapport de l'auteur à l'islam et au Coran est un rapport d'immanence, de profonde intériorité et non pas de pure extériorité. Un rapport qui se déploie dans la mobilité du jeu postmoderne et utopique des possibles carnavalesisations.

NOTES

1. Les passages cités de cet ouvrage seront désormais appelés par le signe CFA suivi du numéro de page placés entre parenthèses.
2. Titre d'un ouvrage publié sous la direction de L. Gauvin et de F. Marcato-Fatzoni (1992).
3. « La société du roman » est une désignation utilisée par E. Cioran au sujet des sociétés européennes. Dans *Les Testaments trahis*, Kundera fait cette remarque et ajoute que l'auteur roumain « parle des Européens comme des "fils du roman" » (1993 : 18-19).
4. Nous utilisons l'essai de traduction de J. Berque (1995) pour citer des versets coraniques. La traduction de Berque nous a paru la plus proche du Coran. Toutefois certaines nuances des versets coraniques sont difficilement traduisibles étant donné le potentiel généralement polysémique des mots en arabe.
5. Selon la désignation célèbre de Freud de la femme par le « continent noir ».
6. P. L'Hérault parle de la « triangulation des cultures » qui caractérise la pensée de l'hétérogène (1991 : 75).
7. On pense au mouvement musulman noir américain auquel Bouba et Vieux pourraient s'identifier. La référence à Malcolm X est à souligner à la page 94 du roman, sans oublier les affinités qu'on peut entrevoir entre le nom de Bouba et Bilal, le premier muezzin dans l'histoire de l'islam qui fut aussi un Noir libéré par le prophète Mohammed.
8. *Comment faire l'amour* commence simultanément avec une référence à l'islam et au freudisme et maintient avec ludisme le déplacement des autres axes théologiques et philosophiques. On aboutit justement à l'idée d'un roman construit certes sur des contradictions, mais en dehors d'un cadre divinatoire de l'articulation d'une vérité religieuse.
9. *Comment faire l'amour* (dont la publication est antérieure à celle des *Versets sataniques*, parus en 1988) poursuit de loin la quête de la vérité religieuse qui préoccupa Rushdie dans son approche herméneutique du Coran et généalogiste du discours islamique (voir Finney, 1998 : 76).
10. Voir aussi les réflexions de L.-F. Hoffman sur le statut de l'étranger dans le roman haïtien (et en particulier des Syriens) (1992 : 79-128).
11. Nous soulignons. Si l'islam et le judéo-christianisme constituent les religions du Livre, l'islam s'oppose foncièrement au schéma de la Trinité dans le christianisme (Dieu le Père, le Fils et le Saint-Esprit), lequel fausse le principe monothéiste de l'islam (sourate IV : 171). L'islam considère le ternaire comme un attribut polythéiste et un vestige de l'héritage païen. La période pré-islamique se désigne par *Al Jahiliya* ou ignorance ; elle se caractérise par le culte des idoles féminines qui remonte à l'époque d'Abraham, destructeur des idoles (sourate XXI : 52-69), c'est-à-dire bien avant la Torah et l'Évangile.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARGUILLÈRE, S. [1999] : « Actualité de l'ontologie bouddhique », *Dalhousie French Studies*, n° 46, 75-91.
- BAKHTINE, M. [1970a] : *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil ;
- [1970b] : *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- BARTHES, R. [1957] : *Mythologies*, Paris, Seuil ;
- [1964] : *Essais critiques*, Paris, Seuil ;
- [1982] : *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil ;
- [1984] : *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil ;
- [1985] : *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil.
- BERQUE, J. [1995] : *Le Coran. Essai de traduction*, Paris, Albin Michel.
- CALVINO, I. [1989] : *Leçons américaines. Aide mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, Gallimard.
- CLICHE, A. É. [1988] : « Un romancier de carnaval ? », *Études françaises*, vol. 23, n° 3, 43-54.
- COMPAGNON, A. [1979] : *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- DES ROSIERS, J. [1996] : *Théories caraïbes. Poétique du déracinement*, Montréal, Triptyque.

- FINNEY, B. [1998]: "Demonizing Discourse in Salman Rushdie's *The Satanic Verses*", *ARIEL: A Review of International English Literature*, vol. 29, n°3, 67-93.
- FREUD, S. [1948]: *Moïse et le Monothéisme*, Paris, Gallimard;
- [1993]: *Totem et Tabou*, Paris, Gallimard.
- GAUVIN, L. et F. M. FATZONI (dir.) [1992]: *L'Âge de la prose. Romans et récits québécois des années 80*, Montréal, VLB.
- GENETTE, G. [1996]: *Figures. Essais*, Paris, Seuil.
- HAREL, S. [1989]: *Le Voleur de parcours: identités et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le Préambule;
- [1992]: « L'étranger en personne », dans P. Beaucage et alii, *L'Étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ, 9-26.
- HOFFMAN, L.-F. [1992]: *Haïti: lettres et l'être*, Toronto, Gref.
- KOLM, S.-C. [1999]: « La philosophie bouddhiste et les hommes économiques », *Dalhousie French Studies*, n° 46, 125-148.
- KOUPERNIK, C. [1981]: « De l'innocence d'Œdipe », dans R. Hamayon et alii, *Orients. Pour Georges Condominas*, Paris, Sudestasia, 151-155.
- KRISTEVA, J. [1997]: *Au commencement était l'amour. Psychanalyse et foi*, Paris, Librairie Générale Française.
- KUNDERA, M. [1993]: *Les Testaments trahis. Essais*, Paris, Gallimard.
- LAFFERRIÈRE, D. [1985]: *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB.
- LAMONTAGNE, A. [1997]: « "On ne naît pas Nègre, on le devient": la représentation de l'Autre dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière », *Québec Studies*, n° 23, 29-42.
- LE GRAND, E. [1995]: *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, XYZ;
- [1996]: *Séductions du kitsch. Roman, art et culture*, Montréal, XYZ.
- L'HÉRAULT, P. [1991]: « Pour une cartographie de l'hétérogène: dérives identitaires des années 1980 », dans S. Simon et alii, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, 55-114.
- LIOGIER, R. [1999]: « La signification sociale de la critique bouddhique de la modernité », *Dalhousie French Studies*, n° 46, 107-123.
- LIPOVETSKY, G. [1983]: *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard.
- MALCUZYNSKI, M.-P. [1986]: « Parodie et carnavalisation: l'exemple de Hubert Aquin », *Études littéraires*, vol. 19, n° 1, 49-57.
- NEPVEU, P. [1988]: *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal.
- PYRCZAK, R. M. [1999]: « Les espaces du sacré: le vide, le bord, le seuil, le renversement et la relation au sacré dans la fiction de Georges Bataille », *Dalhousie French Studies*, n° 48, 115-126.
- RUSHDIE, S. [1999]: *Les Versets sataniques*, Paris, Plon.
- SAID, E. W. [1985]: *Beginnings. Intention and Method*, New York, Columbia University Press.
- SCHNETZLER, J.-P. [1999]: « Le bouddhisme en France aujourd'hui. Pourquoi? », *Dalhousie French Studies*, n° 46, 11-26.
- VASSAL, A. [1989]: « Lecture savante ou populaire: *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière », *Discours social/ Social Discourse*, vol. 2, n° 4, 185-202.
- VITIELLO, J. [1995]: « Poétiques haïtiennes-québécoises: D. Laferrière, É. Ollivier et G. Étienne », dans P. Laurette et H.-G. Ruprecht, *Poétiques et Imaginaires. Francophonie littéraire des Amériques*, Paris, L'Harmattan, 349-359.
- WALL, A. [1984]: « Apprendre à écouter: le problème des métaphores musicales dans la critique bakhtinienne », *Études françaises*, vol. 20, n° 1, 65-74.

SÉMIOTIQUE ET DESIGN

UN CAS D'ÉTUDE : LE MICRO-ORDINATEUR

NELLY GIRAUD

La pratique sémiotique n'a de cesse de démontrer la possible appréhension des objets culturels en tant qu'*ensembles signifiants* par la reconnaissance des valeurs investies dans leur matérialité même, un système de valeurs où se noue étroitement la relation entre le sujet et l'objet, où l'objet passe à l'état d'objet de valeur, où le sujet se fait possiblement utilisateur en actualisant les trajets que lui offre « l'utilisabilité » de l'objet. Roland Barthes (1967), déjà, dans sa tentative de construction de la sémiologie, décortique des objets culturels. À travers le langage, et notamment dans le rapport signifiant/signifié, l'objet se dote de signification, pénètre dans la sphère axiologique pour devenir un système de représentation. Il prend sens selon l'idée qu'*il n'y a de sens que nommé*, le non verbal n'étant pour ainsi dire qu'un prétexte au verbal. Tout objet de discours est alors susceptible de devenir *signe*. À sa façon, A. J. Greimas se saisit des objets culturels, de leurs formes sensibles et de leur signification¹. Mais la lexicologie n'autorisant pas une compréhension pleine et satisfaisante des phénomènes, il en vient à affirmer que *c'est « sous » les signes que les choses se passent*. Le signifié ne prend jamais le pas sur le signifiant; le contenu est intimement lié à l'expression constitutive.

Le plan de l'expression représente ainsi un point de repère essentiel dans la constitution de la signification. En s'attachant à l'objet même, l'approche sémiotique de Jean-Marie Floch (1995) permet de franchir un degré d'analyse supplémentaire. Objet-discours, il est le fruit de la syntagmatisation de figures et motifs épars, qui constituent sa *dimension sémiotique figurative* et lui assurent son identification. Le figuratif fait donc référence à tout contenu narratif ayant un correspondant au niveau de l'expression. Cependant, l'objet de sens concret ne se conçoit

pas selon la seule dimension figurative, par l'entremise d'une grille de lecture obéissant au relativisme culturel. Tout objet culturel et sensible laisse percevoir avant toute chose sa *dimension plastique*: une forme qui prend place dans l'espace, qui revendique des modes de présence et qui se déploie sous le regard d'un sujet; une matière, une couleur et une combinaison des éléments constitutifs qui s'exposent. Le sujet regardeur, pris dans le jeu interprétatif, réalise des homologations *a priori* entre les deux plans du langage corrélés, expression et contenu.

Mais dans la mesure où l'objet se définit comme une *présence sensible*, la réification du corps, le seul regard, ne suffit pas à rendre compte de la complexité objectale. Il se révèle néanmoins sous un jour autre, par l'influence du concept de *valence*, rattaché à la *sémiotique tensive* développée par Jacques Fontanille et Claude Zilberberg (1998). L'objet se caractérise alors par un déploiement spatio-temporel (étendue) et une énergie (intensité), qui prennent sens par la position même du corps propre du sujet percevant qui instaure, dès lors, la relation sémiotique. La tension perceptible qui s'installe entre le sujet et l'objet implique le recentrage sur la présence sensible du corps, qui perçoit, éprouve et interagit directement dans l'émergence de la signification. De son côté, l'objet, production de sens et de sensations, s'offre dans une *autonomie* discursive affirmée, proposant, dévoilant, cachant parfois ses dimensions propres, ce qui le caractérise. Il s'agit donc non plus seulement de le mettre au cœur d'une rhétorique telle que Barthes l'envisage (*ce que l'objet veut dire à travers sa lexicalisation*), ni, selon Greimas, de convertir au plan du contenu linguistique ce référent extra-linguistique (*ce que l'objet veut dire à travers une grille de lecture projetée*), ni, à la manière de Floch, de le considérer comme un agencement figuratif de

ses parties constituantes articulant, après une homologation semi-symbolique, sens plastique et valeurs (*ce que l'objet veut dire à travers sa plasticité*), mais aussi de le penser, comme Fontanille le propose, en termes d'interaction ou d'intercorporéité avec le sujet (*ce que l'objet veut faire faire*).

Que veut donc nous faire faire le micro-ordinateur – objet quotidien, complexe, multifonctionnel, multiple, en devenir? *Objet d'interfaces*, il propose des solutions technologico-fonctionnelles, plastiques et narratives, en même temps qu'il suscite des questions et invite le sujet à aller voir ce qui se cache derrière. Les progrès en matière de micro-informatique sont permanents. La diminution du volume intérieur de l'objet, de ses composants, laisse un nouvel espace d'action à la forme extérieure, qui s'y engouffre et décroît visiblement. Pour autant, le micro-ordinateur offre toujours des usages polyvalents: outil de travail, de communication, de loisirs, de jeux, de création. Et les modèles d'ordinateurs connaissent des formes variées: boîtier surmonté d'un écran, minitour verticale, mini-PC, étroit, en plastique ou en aluminium, neutralité des gris et beiges, disparition par le noir ou affirmation par la couleur. Ces formes constituent autant d'objets de réflexion, l'intervention *a posteriori* de la sémiotique permettant de donner un point de vue cohérent sur les activités que sont le design, l'ergonomie et la technique. La concurrence commerciale oblige les firmes informatiques à introduire dans leurs objets une valeur différentielle, qu'il s'agit de donner une meilleure visibilité au premier coup d'œil. Chaque objet développe sa propre identité plastique se rendant à l'occasion énigmatique. Comment l'objet nous aide-t-il à résoudre l'énigme proposée? Tel est le projet de cette étude.

Chaque ordinateur innovant correspond à un avatar (transformation) possible qui articule, à sa façon, les données technologiques, morphologiques et matérielles du passé et du moment. Le PC met en jeu, du point de vue formel, une tension identitaire entre ses différents avatars. L'identité, mais également la cohérence discursive de l'objet naissent d'une réflexion du discours-objet en construction. De fait, les programmes narratifs d'usage de l'objet sémiotique mettent en place une axiologie à travers le parcours génératif qui schématise l'expérience, en même temps qu'il se déploie à travers un trajet plastique, perspective dynamique. Entre les instances *ab quo* du discours-objet (le *continuum* /le dispositif tensif) et les instances *ad quem* (la totalisation et l'isotopie discursive) prend place une *instance intermédiaire*, qui se voit définie par un jeu actif ou subtil de manipulations, par de petits conflits, nœuds et autres résistances plastiques. C'est à travers cette structure de manipulation (qui renvoie à la tension

entre l'œil, l'esprit et le geste) que l'utilisateur s'inscrit corporellement dans le champ d'exercice de l'objet. Il s'agit donc de caractériser, voire de catégoriser les objets informatiques par leur usage, c'est-à-dire selon une approche *a posteriori* et non pas *a priori*, sur leurs seules fonctions. L'étude détaillée et concrète de deux micro-ordinateurs laisse ainsi apparaître un schéma de détermination particulier (une modélisation de l'usage), qui assigne une limite large au domaine d'investigation. Cette typologie n'est dès lors valable que pour le domaine analysé et ne saurait être envisagée comme un modèle prédictif. C'est d'ailleurs l'intérêt du système sémiotique que de travailler à partir du corpus et d'occurrences synchroniques.



1. Le NetVista x40 d'IBM (2000).

En ligne : <http://www-5.ibm.com/es/press/fotos/20aniversario/>

L'objet décoratif

Équipé d'un écran plat et d'un boîtier miniaturisé, le NetVista, compact et discret, économise une place non négligeable sur le bureau. Même le clavier et la souris se glissent sous le moniteur lorsqu'ils ne sont pas utilisés. L'écran du NetVista est une dalle insérée dans un rectangle noir aux bords angulaires larges. Le boîtier noir lui sert de socle. L'écran y repose donc tout en s'affirmant, de telle manière qu'il éclipse partiellement le boîtier, non seulement de par sa taille, mais également de par son jaillissement en avant. Cela a pour conséquence que l'écran semble en équilibre entre son propre mouvement en avant et le mouvement en arrière du boîtier/socle. Cet équilibre se trouve renforcé par l'orientation horizontale de l'écran et l'orientation verticale du boîtier. Ces deux orientations (jaillissement en avant *versus* retrait; orientation verticale *versus* orientation horizontale) sont les oppositions sensori-motrices constitutives du NetVista. Elles forment la charpente morphologique à partir de laquelle se mettent en place les diverses configurations plastiques et valeurs figuratives correspondantes. La dalle est encadrée par de larges bords angulaires soulignant à la fois la robustesse de l'écran et l'immobilité morphologique – sa fiabilité et sa disponibilité. Les

contours angulaires ont pour fonction d'instaurer une frontière entre la dalle, la surface d'inscription des données informatiques, et l'espace englobant hétérotopique non informatique (le bureau, le salon, etc.). La dalle donne à la fois l'impression d'une disponibilité et d'une irréprochabilité (complétude) invitant l'utilisateur à la contemplation davantage qu'à l'intervention. L'écran cherche à contrecarrer le design futuriste du NetVista dans sa totalité, afin de ne pas tomber dans la recherche d'une esthétique pure susceptible de détourner l'utilisateur des valeurs informatiques constitutives du PC. La discontinuité morphologique est la caractéristique principale du NetVista. Il se présente comme une pluralité d'éléments qui, tout en restant distincts, s'accordent pour former une harmonie achevée et autosuffisante. Le rectangle de l'écran est le seul composant dans le trajet plastique du NetVista qui ne se trouve pas éclipsé par les autres composants : le boîtier/socle éclipse la plateforme ; l'écran éclipse la trappe (qui donne accès aux baies des lecteurs) et le boîtier/socle. Mais ces ellipses sont articulées selon un ordre maîtrisé et s'insèrent dans une unité d'une façon régulière, plan après plan, comme un escalier qui mène assurément et sans détour à l'endroit le plus important de la maison.

L'autonomie morphologique du clavier est redoublée par le fait que l'écran utilise un port *FireWire* situé sur le boîtier. La /non-obstruction/ qu'offre le design arrondi du clavier s'oppose à la rhétorique du /non-accès/ du design carré de la dalle. La souris noire qu'IBM propose avec le NetVista est une forme polymorphe bombée, qui, par sa nature, est la forme la plus mobile du PC. Elle se heurte aux formes angulaires du boîtier et des contours de l'écran. Elle représente en quelque sorte le satellite qui circule à la périphérie du carré noir statique, par les bords duquel il est constamment repoussé comme la main qui le guide. La souris forme avec le clavier l'espace *paratopique* du PC, l'espace où s'acquièrent les compétences pragmatiques et cognitives nécessaires pour manipuler le NetVista. La forme de la souris s'insère dans le parcours que l'on peut réorganiser en termes de passages entre les divers espaces de l'énonciation.

Les modalités et les programmes narratifs d'usage (PN)

L'opposition entre la morphologie agoniste de la souris (le dynamisme de son design ouvert et accueillant/bombé) et la morphologie antagoniste des contours de l'écran et du boîtier (la rigidité de son design fermé et repoussant/angularaire) peut être mise en relation, sur le plan du contenu, avec l'opposition /accès/ *versus* /obstruction/, qui peut être traduite en termes modaux reflétant l'intersubjectivité : la mise en commun des parcours plas-

tiques du PC et du parcours interprétatif de l'utilisateur. En effet, l'ensemble des formes plastiques et des agencements de composants figuratifs du PC présuppose une activité créatrice de la part de l'instance de l'énonciation, qui met en scène ses intentions, la façon souhaitée d'aborder l'ordinateur, et une compétence interprétative de la part de l'énonciataire qui répond aux sollicitations sensorielles.

(1) L'/obstruction/ suggérée par les contours angulaires englobants est la conséquence du /vouloir ne pas faire/ de la part de l'énonciateur, qui cherche à interdire l'accès direct au PC, et du /pouvoir ne pas faire/ de la part de l'énonciataire qui s'abstient donc de l'aborder.

(2) La /non-obstruction/ des formes angulaires arrondies est la conséquence du /vouloir faire/ de la part de l'énonciateur, qui ouvre le champ plastique du PC, et du /ne pas pouvoir ne pas faire/ de la part de l'énonciataire, qui voit les forces antagonistes de la plasticité angulaire baisser la garde, lui facilitant ainsi l'accès.

(3) L'/accès/ de la forme polymorphe résulte du /ne pas vouloir ne pas faire/ de la part de l'énonciateur, qui rend le champ d'exercice du PC accessible à la manipulation de l'énonciataire, et du /pouvoir faire/ de la part de l'énonciataire, qui est maintenant à même de déployer toutes ses connaissances informatiques.

(4) Le /non-accès/ des contours angulaires englobés est la conséquence du /ne pas vouloir faire/ de l'énonciateur, qui protège le champ d'exercice le plus important du PC, la dalle, contre toute intervention de l'extérieur, et du /ne pas pouvoir faire/ de la part de l'énonciateur, qui est frustré dans ses tentatives d'approche.

Nous pouvons isoler les PN d'usage suivants : a) La *résistance* est le PN d'usage qui se met en place à partir de l'/obstruction/ des contours angulaires englobants et le /non-accès/ des contours angulaires englobés. Le NetVista s'efforce de tenir à distance l'utilisateur et, par là même, de maintenir son intégrité plastique à l'égard de l'intervention. Selon ce PN d'usage, le NetVista se veut une sculpture. Il se conçoit comme un univers parfait où l'agencement plastique ne requiert aucune interprétation, ne suscite aucun sentiment de manque et, par conséquent, aucun investissement sémiotique pour pallier ce manque. b) L'*interaction* est le PN d'usage, qui s'instaure à partir de la /non-obstruction/ de la forme angulaire arrondie (clavier) et l'/accès/ de la forme polymorphe (souris). Selon cette fonction, le NetVista se veut un interlocuteur qui considère l'utilisateur comme le récepteur de son devenir plastique. L'utilisateur s'actualise et se réalise dans et avec le parcours plastique du PC, notamment à travers les

périphériques d'entrée. c) La *disponibilité* est le PN d'usage qui se met en place à partir de la /non-obstruction/ de la forme angulaire arrondie (clavier) et le /non-accès/ des contours angulaires englobés. Le NetVista se veut un outil informatique susceptible d'être abordé par un utilisateur dont il a rendu possible le parcours plastique d'inscription et le passage des divers lieux (hétérotopique, paratopique et utopique). d) La *permission* est le PN d'usage qui s'instaure à partir de l'/obstruction/ des contours angulaires englobants et l'/accès/ de la forme polymorphe (souris). Le NetVista se veut un outil informatique qui détermine les modes d'intervention de l'utilisateur. Il n'accepte d'être manipulé que selon ses propres conditions, en respectant l'intégrité et la logique de son parcours plastique.

En mettant le corps au centre de la réflexion², la sémiotique tensive s'ouvre à une approche qui prend en considération l'effet de la présence corporelle sur la *semiosis* elle-même. Celle-ci sera une fonction réglée non plus par la présupposition logique du schéma narratif visant l'intelligibilité après coup ou par l'isomorphisme, mais sur le corps et ses structures sensori-motrices. Il s'ensuit que la détermination des PN d'usage représente le résultat iconique, lexicalisé en méta-termes, d'une corrélation qui s'établit sur la base de la sensori-motricité stabilisant momentanément une zone de conflit entre le flux sensoriel de l'énergie (les intensités des chromatismes) et les seuils respectifs de l'étendue (les diverses morphologies scandant le flux sensoriel) (Fontanille, 1999 : 10). En effet, la sémiotique actuelle cherche à comprendre comment, à partir de l'intervention d'un corps sentant (en l'occurrence : un utilisateur s'inscrivant dans le champ utilisable de l'objet), l'expérience sensorielle se mue en une forme de signification. Cela implique que la sensation peut être le lieu même d'une constitution logique d'un domaine de sens ayant une syntaxe figurative autonome.

Les valeurs de la syntaxe figurative du NetVista naissent à travers le recoupement de deux profondeurs perceptives. D'un côté, on a affaire au déploiement de la dynamique spatio-temporelle des composants figuratifs à travers les seuils d'obstruction et d'accès qui déterminent l'étendue de la saisie (minimale-maximale); de l'autre, à l'investissement affectif (atone-tonique) des énergies issues des composants figuratifs. La corrélation graduelle converse des profondeurs de saisie et visée³ se manifeste par la manière dont les formes angulaires englobantes perdent leur caractère obstructif et atone grâce à l'introduction des formes polymorphes de la souris susceptibles de servir d'*accroche manuelle* dynamique pour l'utilisateur. La corrélation graduelle inverse des profondeurs⁴ se manifeste par la manière dont les

formes angulaires englobées s'expriment par rapport à la forme angulaire arrondie du clavier. Les formes angulaires englobées sont mises en évidence lors de l'activation de la dalle. Celle-ci absorbe l'attention visuelle de l'utilisateur et sollicite l'investissement affectif au détriment de la mise en évidence de la forme angulaire arrondie du clavier. Dans ce cas, seule sa valeur d'instrument de saisie informatique est mise en avant. La souris, elle, garde non seulement sa dynamique lors de la manipulation, mais également sa tonicité affective. Nous identifions les valeurs suivantes :

- (1) L'investissement atone et la saisie minimale correspondant aux formes angulaires englobantes engendrent l'*effet de présence* du NetVista – la façon dont il se présente à l'utilisateur potentiel dans toute son autonomie et sa prestance. Cette zone représente l'espace diatopique du PC où s'opère le passage des espaces hétérotopiques aux espaces paratopique et utopique.
- (2) L'investissement atone et la saisie maximale renvoyant aux formes angulaires englobées engendrent l'*interactivité* du NetVista – la façon dont il accueille la compétence informatique de l'utilisateur. Cette zone représente l'espace paratopique du PC où s'actualise la compétence informatique.
- (3) L'investissement tonique et la saisie minimale répondant aux formes angulaires englobées engendrent l'*illusion référentielle* du NetVista – la façon dont il s'offre à l'utilisateur, comme un outil susceptible de produire un monde virtuel. Cette zone représente l'espace utopique du PC où se réalise la compétence informatique cognitive.
- (4) L'investissement tonique et la saisie maximale renvoyant à la forme polymorphe engendrent l'*inscription corporelle* du NetVista – la façon dont il permet à l'utilisateur de faire intégralement partie de son fonctionnement plastique. Cette zone représente l'espace paratopique du PC où s'actualise la compétence pragmatique (la manipulation manuelle dynamique).

L'objet d'usage

Le G-Cube est un mini-PC qui s'inscrit dans le mouvement de miniaturisation de l'informatique, notamment de l'unité centrale. Constitué d'un boîtier, d'une carte mère et d'une alimentation, il faut lui ajouter au minimum un écran, un processeur, de la mémoire, un disque dur pour l'utiliser. Du point de vue plastique, le boîtier en aluminium est équipé de deux panneaux latéraux transparents amovibles, en plexiglas, mettant en valeur l'effet lumineux du voyant DEL bleu, accolé au ventilateur. L'impression générale de robustesse qui se dégage est en partie due au matériau utilisé (l'aluminium au lieu du plastique) et aux



2. Le G-Cube d'Advance (2003).
En ligne: <http://img.clubic.com/photo/00034145.jpg>

nombreuses vis (quatre par côté) ostensibles, qui procurent au boîtier une forte cohésion, ainsi qu'aux formes rectangulaires (bords, baies) qui confèrent une stabilité à l'ensemble. Les vis apparentes indiquent la possibilité de démonter le boîtier pour y installer de nouveaux composants techniques. Les faces externes sont surlignées de bords arrondis en plastique transparent. La face antérieure, qui comporte les diverses prises et baies, se voit ainsi mise en avant, par l'effet d'encastrement créé. Ce mini-PC a la particularité d'être doté d'une poignée non amovible, qui invite à le transporter ou le déplacer, le libérant ainsi des contraintes habituelles de l'ordinateur – son immobilité spatio-temporelle. Mais avec cette indépendance spatio-temporelle à l'aide de la poignée, se greffe une nouvelle contrainte: l'impossibilité d'utiliser le G-Cube comme un meuble, aussi petit soit-il, sur lequel on peut poser des documents, livres, cédérom, etc., tout ce que l'on fait avec un boîtier, ce qui limite évidemment son utilité à sa stricte fonction informatique.

La rupture du design du boîtier se mesure relativement à la façon dont la morphologie et le chromatisme s'éloignent de ce qui relève de la prototypicalité du PC. Le G-Cube se prête à ce qu'on appelle le *réglage* (*tuning PC*) ou sa personnalisation esthétique. À cet effet, les panneaux latéraux transparents et amovibles offrent maintes possibilités, comme l'insertion d'images, espaces de liberté et de création individuelle. La transparence est une qualité appartenant à la fois aux panneaux qui *exposent* et au matériel qui *s'expose* et, par là même, se rend disponible pour une évaluation esthétique. La double fonction de la transparence (exposé-exposant) est mise en évidence et en valeur par le voyant DEL bleu. Cette source lumineuse favorise la mise en valeur des diverses pièces techniques, comme de véritables formants plastiques, et permet de dépasser leur seule qualité matérielle en exposant la couleur des fils, les éclats et les jeux d'ombre des composants. Les composants techniques font ainsi partie des composants figuratifs au même titre que la poignée, le boîtier et les panneaux, autant d'actants figuratifs. Le matériel (processeurs,

disques durs, câbles des lecteurs, ventilateurs...) ne semble, dès lors, pouvoir échapper à l'esthétisation et autres effets de sens plastiques.

Les parcours plastiques et PN d'usage

Le G-Cube est monocolore: il ne propose que des variations du gris métallique de l'aluminium, rehaussé par la transparence du plexiglas des panneaux latéraux et par les bords en plastique de la face avant, ainsi que par les bords en plastique entourant les ports en façade. Tentons l'inventaire suivant: gris clair argenté/brillant (les vis, les prises, le plexiglas); gris mat (le boîtier: les baies, la face avant, la face arrière, les bords entourant les panneaux latéraux transparents); gris foncé (la poignée et la partie supérieure du boîtier, rainurées). Le parcours chromatique qui apparaît à travers les couleurs (brillant-mat-foncé) correspond au parcours fonctionnel (amovible-non amovible/stable-inamovible) où la fonctionnalité informatique des composants diminue au fur et à mesure que leur saturation chromatique augmente. Par la transparence même du G-Cube, on ne saurait parler des couleurs sans prendre en considération l'effet créé par le voyant DEL bleu à l'intérieur du boîtier. Il donne aux composants techniques une profondeur chromatique irisée; ces derniers puisent dans ce voyant une qualité esthétique insoupçonnée jusqu'alors. Le voyant DEL met en exergue la partie la plus importante et fonctionnelle du G-Cube; l'espace qui en fait sa particularité et sa force. Nous pouvons mettre en relation le parcours chromatique (irisé-brillant-mat-foncé) avec le parcours fonctionnel (dynamique-amovible-non amovible/stable-inamovible). Deux parcours plastiques sont possibles: 1) la *dynamisation* qui naît d'un débrayage énonciatif, procédure de négation de l'angularité et du minimalisme propre au design du boîtier, et d'un débrayage énoncif, procédure d'assertion du polymorphisme et de la polyvalence du matériel; 2) la *stabilisation* qui naît d'un débrayage énoncif, procédure de négation du polymorphisme et de la polyvalence du matériel (retour à l'angularité), et d'un embrayage énonciatif, procédure d'assertion de la robustesse et de la compacité du boîtier.

Sont envisagés les quatre PN d'usage suivants:

- (1) La *portabilité* correspond à l'articulation de la stabilité du boîtier (la cohésion plastique qu'il procure, la compacité) et l'inamovibilité de la poignée – ou le fait que le G-Cube se veut un mini-PC portable.
- (2) Le *réglage* renvoie à l'articulation de la dynamique du matériel (l'ajout de composants techniques selon les besoins personnels)

et l'amovibilité des panneaux latéraux ou la possibilité de personnaliser le G-Cube avec des images.

(3) L'*évolutivité* répond à l'articulation de la stabilité du boîtier et la dynamique du matériel. C'est la fonction la plus caractéristique du mini-PC.

(4) L'*adaptabilité* renvoie à l'inamovibilité de la poignée et l'amovibilité des panneaux latéraux. Par l'intermédiaire de cette fonction, le G-Cube se veut le caméléon des mini-PC, à la fois discret, transportable et transformable.

Les valeurs sémiotiques typiques du G-Cube naissent à travers le recoupement de deux profondeurs. Celle de l'*évolutivité*: le G-Cube est une unité centrale dynamique capable d'augmenter sa puissance et ses capacités informatiques en intégrant des composants techniques supplémentaires. De cette manière, il gagne en étendue ou en *portée informatique*: il est possible d'installer des composants techniques et des périphériques supplémentaires en fonction des goûts et du budget de chacun. Celle de l'*iconicité*: le G-Cube est une unité centrale de composants figuratifs capables d'engendrer une apparence spécifique qui l'inclut dans le domaine de la micro-informatique en général et des mini-PC en particulier. La reconnaissance iconique augmente au fur et à mesure que l'agencement des composants se rapproche de l'image prototypique figurative des PC. Ainsi obtenons-nous quatre valeurs typiques figurativisées par quatre composants:

(1) Le boîtier est un composant figuratif avec une iconicité élevée et une évolutivité minimale. Il représente l'élément le plus réfractaire à l'innovation, élément qui inscrit fermement le G-Cube dans le domaine classique des PC. Il correspond aux valeurs de la tradition du design.

(2) La poignée est un composant figuratif avec une iconicité et une évolutivité minimales. En dehors de sa seule fonction pratique, elle n'assure aucune fonction informatique; elle représente même un élément encombrant pour l'évolutivité. Elle n'ajoute rien au caractère visuel typique des PC. Elle correspond aux valeurs accessoires de l'innovation du design, sous les traits d'un *gadget*.

(3) Les panneaux latéraux sont des composants figuratifs avec une iconicité élevée et une évolutivité maximale. Ils rendent le G-Cube disponible pour l'intervention de l'utilisateur, tant au sujet du réglage que de la manipulation du matériel. En tant que simples panneaux latéraux, ils font partie du design traditionnel, mais en tant que panneaux latéraux *transparents amovibles*, ils font partie de l'innovation du design ouvrant le mini-PC à maintes possibilités esthétiques.

(4) Le matériel est un élément figuratif avec une iconicité minimale et une évolutivité maximale. Ses composants techniques permettent d'exploiter la puissance et les capacités du G-Cube, mais ne font pas encore l'objet d'une réelle innovation du design; leur aspect visuel reste abscons, technique.

Vers la modélisation du design de l'objet informatique

Nous avons abordé le design des micro-ordinateurs, d'une part, selon le parcours génératif propre à la sémiotique greimasienne des années 1960-80, visant à dégager une schématisation narrative d'une sémiotique-objet, conçue comme une suite logique de programmes narratifs d'usage et couches de signification; d'autre part, selon la sémiotique tensive, post-greimasienne, des années 1990-2000, visant à dégager une schématisation tensive, la syntaxe figurative, régulant l'interaction du sensible et de l'intelligible *in situ*. L'application de ces deux approches à un même objet d'analyse pose évidemment la question de leur interaction en vue de l'établissement de la signification. La première, qui prend comme point de départ une instance *ab quo*, semble être capable de donner une forme discursive culturellement reconnaissable à la seconde, *ad quem*, conçue comme un champ de présence pour un corps sentant. Les valeurs typiques des schémas tensifs sont accueillies et conjuguées dans une structure narrative où elles reçoivent une orientation et une charge modale, sans perdre pour autant leur identité plastique ou praxique. Ce processus de fixation et d'alignement syntaxique relève de la modélisation des effets sensoriels en un objet de sens dont l'ensemble des incidences pertinentes peut être traduit en termes méta-discursifs. Nous faisons l'hypothèse que la modélisation du design des micro-ordinateurs est une procédure, appartenant à la *praxis* énonciative, qui s'analyse selon les valeurs de la *factivité* – la manipulation des interfaces par un sujet-utilisateur, susceptible d'articuler la syntaxe figurative et les PN d'usage en des zones tensives d'interaction. Ainsi s'établit une syntaxe de manipulation où les instances *ab quo* et *ad quem* se rencontrent dans un même univers de valeurs.

Le substrat où s'exerce la double émergence sémio-plastique de la forme du design de l'objet informatique est un substrat qui naît de la transformation d'un substrat matériel en un *substrat formel*. Une modification créative apporte une organisation figurative (assemblage et modelage de composants plastiques et technologiques) à un support matériel préparé. Le substrat formel est dès lors un schème médiateur sous-jacent aux deux lectures conflictuelles: une lecture *socialisée*, qui lexicalise le sensible et les formants plastiques par l'intermédiaire de la projection

d'une grille sémantique qui sert de code de reconnaissance ; une lecture *sensorielle*, qui transforme le sensible et les formants plastiques en un discours esthétique à travers une stabilisation et une mise en correspondance progressives des saisies impressives et molaires. Le substrat formel comporte une référence à l'intention de l'usage et, alternativement, à l'intention de l'objet de tenir un discours sensoriel autonome. L'intention de l'usage (hétéronomie) relève de la mise en place d'un système paradigmatique correspondant aux diverses fonctions de l'objet, telles que les prévues l'instance de l'énonciation. Ces fonctions apparaissent à travers une logique cognitive aboutissant à des programmes narratifs qui véhiculent des méta-valeurs conflictuelles. Il s'agit de la *dimension stratégique* énonciative de l'objet, de la découverte d'un système de structures sémiotiques narratives qui sous-tend l'univers de sens. L'intention d'autonomie relève de la mise en place d'une syntaxe figurative syntagmatique, du *procès*, qui émerge à travers l'organisation aspectuelle des correspondances plastiques. Il s'agit de la *dimension sensible* et sensori-motrice de l'objet, phénoménologie de la présence, du devenir plastique énonciatif produisant un sens *alternatif* selon une logique de sensation. Le *procès* concerne les relations syntagmatiques, l'axe de la combinaison sur lequel les unités plastiques sont liées les unes aux autres selon une relation du type *et...et*. C'est la relation de présupposition réciproque, unilatérale, d'inclusion en vue d'un déploiement figuratif énonciatif. Le *système* concerne les relations paradigmatiques, l'axe de sélection et d'exclusion en faveur de l'actualisation d'une valeur sémiotique narrative, qui virtualise toutes les autres. Le système s'occupe de la mise en place d'une structure polémique constituée de relations du type *ou... ou* entre programmes narratifs énonciatifs qui sont mutuellement en relation d'opposition et de complémentarité. L'interaction du *procès* et du *système* nous offre l'occasion de nous interroger sur la manière dont l'objet se modélise, *a fortiori* sur la façon dont il porte un regard *méta-sémiotique* sur son fonctionnement et son univers de sens. Il s'agit alors de déterminer la façon dont le devenir plastique énonciatif se trouve articulé avec des PN énonciatifs d'usage. L'articulation est le lieu privilégié de la modélisation de l'objet, dans la mesure où elle instaure une relation, une hiérarchie et une mise en réseau entre les composants techniques et les formants plastiques. L'articulation s'analyse en termes de *connecteurs plastiques*, qui négocient le *procès* et le *système* à travers des débrayages et embrayages énonciatifs ou énonciatifs. Cette négociation de nature sensori-motrice se comprend comme une mise en tension et relève à la

fois de la dimension rhétorique de l'objet (*ce qu'il veut exprimer* / l'esthétique, le style) et de sa dimension factitive (*ce qu'il veut nous faire faire* / les PN d'usage).

Les débrayages factitifs

Les objets analysés sont des objets d'interaction, qui mettent en évidence des interfaces de manipulation permettant à l'utilisateur de s'inscrire corporellement dans les parcours plastiques, afin de réaliser les PN d'usage. Il est nécessaire alors de prendre en considération, outre les formants strictement plastiques relevant de la dimension rhétorique de l'objet, les *formants praxiques* qui accueillent les manipulations et relèvent de la dimension factitive de l'objet.

Les méta-manipulations du NetVista cherchent à contrôler leur réalisation, à travers non pas les débrayages/embrayages factifs des diverses interfaces de manipulation, mais à travers les débrayages factifs des espaces diatopique, paratopique et utopique, à partir d'un débrayage factitif constitutif : l'établissement de contours qui englobent le champ de l'ordinateur et le séparent des lieux environnants. La mise en place des parcours factitifs coïncide avec celle des parcours topiques : la dimension rhétorique domine la dimension factitive et la syntaxe figurative s'impose aux PN d'usage en syntagmatisant le système paradigmatique. Le NetVista s'affirme comme une véritable sculpture, absorbant la factitivité dans un discours esthétique. Les méta-manipulations du G-Cube visent leur concrétisation à travers des débrayages/embrayages factifs, qui sont à considérer comme de véritables interventions manuelles de la part de l'utilisateur, interventions augmentant la puissance et la portée informatique de l'ordinateur (installation du matériel), interventions de l'aspect visuel de l'ordinateur (voyants DEL et installation d'images sur les panneaux latéraux) et de ses déplacements (transport). D'un côté, les PN d'usage contrôlent la syntaxe figurative, dans la mesure où les interventions permettent de changer la mise en place des formants plastiques et celle des valeurs figuratives. Mais, d'un autre côté, la syntaxe figurative d'origine (la présence minimale de formants plastiques de base) empêche les PN d'usage de s'imposer à leur guise. Ceux-ci sont obligés d'emprunter, au moins partiellement, les parcours plastiques préconçus afin de se réaliser : l'utilisateur est invité à ignorer l'inertie suggérée par le nom du G-Cube (le cubique) (*ne pas faire ne pas faire*). Ce dernier offre ensuite, à partir des contraintes plastiques, un premier lieu d'intervention (*/faire faire/*), sous la forme des panneaux latéraux amovibles (débrayage factif), qui donnent la possibilité à l'utilisateur de se consacrer au réglage. L'accès au matériel lui permet

de faire évoluer (débrayages factifs) le PC et de l'adapter à ses besoins personnels. Finalement, la poignée inamovible ramène l'utilisateur aux contraintes plastiques (embrayage factif) d'un ordinateur qui ne cède pas totalement son intégrité figurative aux caprices de l'intervention (l'impossibilité d'accéder au matériel par la partie supérieure: /ne pas faire faire/). Le G-Cube décourage toute tentative de déconstruction ou de recyclage informatique exagéré (/faire ne pas faire/). Sa dimension rhétorique cherche à contrôler, à travers une forte cohésion plastique (parallélisme entre catégories homo- et hétéro-catégoriques), la pression que la dimension factitive exerce sur elle. Cela fait du G-Cube un ordinateur dont la factivité est contenue par la plasticité et *vice versa*, mais sans que cette cohabitation ne mène à une surcharge sur le plan de la saisie. Le G-Cube cherche, au contraire, à rassurer l'utilisateur par rapport à sa complexité. En offrant une solidité morphologique et des parcours factifs non ambigus, le mini-PC se veut un produit accessible à l'utilisateur grand public.

La syntaxe de la manipulation : les valeurs typiques de la factivité

Loin d'être une simple relation hyperotaxique entre deux énoncés de faire (*faire en sorte que l'autre fasse*), le lieu d'exercice de la factivité doit être interprété comme une communication contractuelle entre deux instances de l'énonciation dotées d'un faire persuasif et d'un faire interprétatif, l'une responsable de la mise en place des PN d'usage, l'autre de leur réalisation⁵. L'instance du faire interprétatif ne peut être réduite à un simple regard générique, à une grandeur spatio-temporelle *a priori*. Elle doit être conçue à la fois comme l'instance réceptrice d'une intensité liée à l'étendue plastique d'un champ d'exercice et l'instance organisatrice susceptible d'orienter et ordonner les diverses occurrences plastiques au gré des manipulations. D'un côté, prend place la catégorisation de la plasticité, soit l'établissement d'une syntaxe figurative par un interprétant corporellement impliqué, qui organise synchroniquement la sensorialité en valeurs positionnelles typiques; de l'autre, un interprétant qui est également temporellement impliqué, soit un opérateur de choix qui sélectionne (par embrayage/débrayage factifs) un aspect et le réalise aux dépens des autres. Se dessinent alors au sein de la plasticité des parcours qui transforment les diverses interfaces de manipulation et leurs emplacements plastiques en des dispositifs opérationnels, en un style de manipulation issu d'un seul centre déictique, capable de donner une identité factitive spécifique à l'ordinateur.

La syntaxe de la manipulation, que nous allons élaborer ici, est le résultat d'une inscription corporelle temporelle dans les

parcours plastiques de la factivité. Cette inscription se décline, premièrement, selon un mouvement purement spatio-temporel, incomplet et en devenir, accompagné d'une temporalité chronologique. Ce mouvement de manipulation linéaire se poursuit parallèlement à une étendue ou une grandeur morphologique et peut se comprendre comme la trajectoire plastique le long de laquelle l'action se meut. Deuxièmement, selon une activité téléologique considérant la factivité par rapport non pas à son déroulement spatio-temporel, mais à l'engendrement sémiotique d'un PN d'usage à travers ses modes d'existence. Ce n'est pas un mouvement spatio-temporel proprement dit, dans la mesure où, dans l'activité téléologique, la fin est inhérente à l'être de l'activité: elle est en acte, présente tout au long de l'existence du programme narratif, que cette existence soit potentialisée, virtualisée, actualisée ou réalisée. En effet, la manipulation se déroule dans le temps en ce qu'elle est déterminée essentiellement par la temporalité chronologique: elle est à considérer comme un mouvement sensori-moteur se traduisant en débrayages factifs. La manipulation se déroule également dans le temps, non pas au sens propre du terme, sous la forme d'un devenir à travers des strates discursives, mais au sens imaginaire, sous la forme d'un devenir sémiotique à travers des couches de sens. Selon cette seconde acception, la manipulation n'est alors pas mesurée par le temps chronologique, même si son être est dans le temps et que l'on peut déterminer un temps pendant lequel elle est (l'actuel, le réalisé), et un temps où elle n'est plus ou pas encore (le virtuel, le potentiel). La manipulation en tant qu'activité téléologique, destinée à l'achèvement d'un PN, n'est pas une activité dans le temps comme l'est la manipulation en tant que mouvement cinétique. Ce sont des réalités différentes en ce qu'il s'agit, d'une part, de réaliser une fin qui requiert un certain laps de temps pour être atteint et, d'autre part, d'accomplir une activité qui a en elle-même une fin et qui se déroule dans un arc de temps fermé sur lui-même.

La syntaxe de la manipulation s'obtient par le recoupement de deux dimensions sensori-motrices temporelles. La sensorimotricité *cinétique* correspond au devenir de la manipulation, dans le temps extérieur, directement lié à l'inscription corporelle de l'utilisateur dans les formants plastiques praxiques de l'ordinateur. L'utilisateur exerce un contrôle linéaire, qui se traduit en un mouvement spatio-temporel local solidaire des divers débrayages factifs, survenant dans le champ de l'ordinateur: la manipulation prend ainsi la forme d'un parcours plastique. La sensorimotricité *téléologique* correspond à l'activité de la manipulation, dans le temps intérieur, propre à l'imaginaire et à

la mémoire discursive de l'utilisateur. Il s'agit du temps de la concrétisation sémiotique d'un PN d'usage, de l'iconisation de la factitivité. La sensori-motricité téléologique impose un contrôle non linéaire, garantissant un degré permanent de stabilité au substrat formel, pour en faire un champ d'exercice où les divers modes d'existence peuvent être accueillis et où se déroule leur manifestation : la manipulation prend la forme d'une fonction (PN d'usage). Le déploiement cinétique de la sensori-motricité concerne la façon dont la manipulation s'inscrit dans la plasticité. L'axe de ce déploiement/saisie s'exerce entre une position minimale et maximale. La position minimale renvoie à une manipulation peu expansive, qui se restreint au strict nécessaire : la mise en marche de l'ordinateur, l'utilisation du clavier, de la souris et des lecteurs. La position maximale renvoie à une manipulation extensive, qui met en jeu, outre les manipulations minimales, des manipulations supplémentaires comme l'usage de capots et de trappes, le réglage, l'installation de matériel, la connexion de périphériques annexes, bref, l'élaboration d'un parcours praxique optimal. Le déploiement téléologique de la sensori-motricité concerne la façon dont la manipulation accomplit le processus d'iconisation – la façon dont elle rend présente une fonction. L'axe de ce déploiement/visée s'exerce entre une présence sensible minimale et une présence maximale iconique. Dans la présence minimale, l'existence du PN d'usage est activée sous une forme encore mal articulée, impressionnante, mais suffisamment évidente pour que l'utilisateur soit sensibilisé au parcours sémiotique que cette présence engendre possiblement. Dans la présence maximale, l'existence du PN d'usage est activée comme une icône, une fonction informatique pleinement reconnue et réalisée.

Moyennant le recoupement des axes de la saisie et de la visée, on obtient quatre valeurs typiques de la syntaxe de la manipulation. Chacune représente la manière dont la *praxis* énonciative cherche à intégrer les PN d'usage et la syntaxe figurative dans un seul modèle de manipulation, où les formants plastiques des ordinateurs et leurs possibles parcours factitifs sont articulés, au plan du contenu, comme des valeurs praxiques méta-discursives, qui fixent la plasticité en des modes d'usage culturellement reconnaissables.

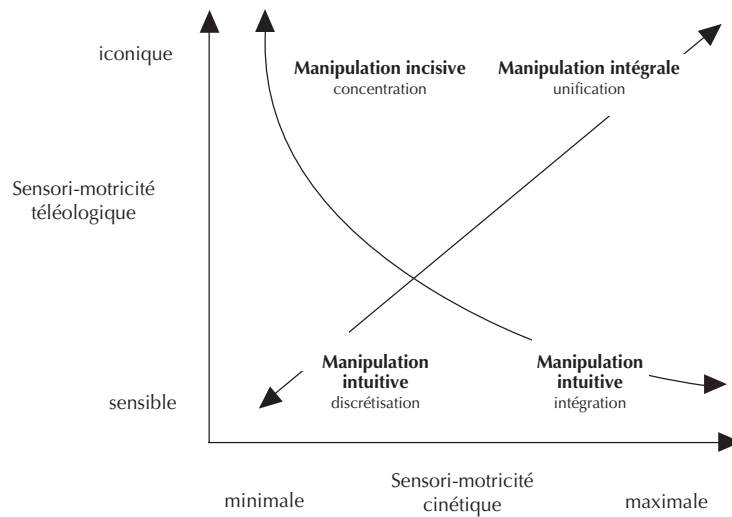
(1) Le recoupement de la sensori-motricité cinétique, dans son déploiement minimal, avec la sensori-motricité téléologique sensible, dans sa forme impressionnante, correspond à la *manipulation intuitive*. L'utilisateur distingue dans une première approche les interfaces de manipulation, qui lui semblent intuitivement importantes pour exploiter l'ordinateur. C'est également à ce moment-là qu'il découvre l'existence des lecteurs, la « connectique », les

composants périphériques et leur activation. Il opère un premier inventaire, selon le mode sémiotique de la discrétisation. En s'inscrivant corporellement dans le champ spatio-temporel de l'ordinateur, il discerne les zones d'interaction et observe la façon dont elles réagissent à ses premières manipulations sans qu'il n'arrive à établir un parcours de manipulation.

(2) Le recoupement de la sensori-motricité cinétique maximale avec la sensori-motricité téléologique sensible renvoie à la *manipulation méthodique*. L'utilisateur cherche à ordonner, à travers des embrayages/débrayages factitifs, les diverses zones d'interaction de façon à établir, selon le mode sémiotique de l'intégration, un trajet de manipulation. L'inscription corporelle gestuelle est mise en réseau de part en part de l'ordinateur. La manipulation est alors non plus le fruit du hasard, mais le résultat d'une expérience répétée transformée en méthode. Ainsi se dégage une logique d'interaction, qui fait du support formel de l'ordinateur un objet d'usage structuré dont le déploiement factitif modalise le sujet du faire afin de le sensibiliser à l'existence des divers PN d'usage.

(3) Le recoupement de la sensori-motricité cinétique minimale avec la sensori-motricité téléologique iconique répond à la *manipulation incisive*. L'utilisateur réalise instantanément un PN d'usage en déployant une seule forme de manipulation. Par l'intermédiaire d'un seul geste décisif, le dispositif plastique se voit changé, comme l'usage de l'ordinateur dans son entier ; on choisit de transporter l'ordinateur à l'aide d'une poignée, d'ajouter du matériel ou des effets visuels (G-Cube). L'intervention gestuelle change, selon le mode sémiotique de la concentration, privilégiant un seul composant ou formant plastique, non seulement l'aspect esthétique, mais également le parcours factitif de l'ordinateur.

(4) Le recoupement de la sensori-motricité cinétique maximale avec la sensori-motricité téléologique iconique renvoie à la *manipulation intégrale*. Pendant qu'il est effectivement en interaction avec l'ordinateur, l'utilisateur maintient en activité un maximum de formants praxiques, afin de réaliser le PN d'usage le plus étendu possible en portée informatique. À cet effet, non seulement il établit une structure de trajets plastiques spatio-temporellement stabilisés, mais investit également ces trajets iconiquement, de sorte qu'ils se concrétisent en une fonction optimisée. L'utilisateur va donc au bout de la capacité informatique en effectuant toute une série de manipulations intégrées selon le mode sémiotique de l'unification. Les formants et composants factitifs sont subordonnés à la réalisation du PN, de manière à ce qu'ils perdent leur identité praxique au profit de



l'établissement d'une seule unité d'usage (méta-manipulation).
 Le schème ci-dessus résume enfin nos analyses.

Pour conclure, insistons sur le fait que le sujet, agentif, est engagé dans le processus de mise à l'épreuve du fait esthétique, de la matière et de l'énergie à l'œuvre dans l'objet – une mise à l'épreuve de la capacité d'interprétation (sensori-motrice) du sujet. Tout objet engage son existence physique au-delà de sa fonctionnalité immédiate, signalant ainsi quelque chose de plus que l'on peut saisir dans son élan proprement esthétique. Il s'agit finalement d'enclencher l'expérience technique de l'objet comme expérience esthétique, puis comme expérience sémiotique : de l'impact visuel (l'apparence) au point de vue (la facette et l'exposition particulières de l'objet), de l'identification sensible à la sensori-motricité, voire à la qualification par le sujet.

NOTES

1. Greimas, 2000. Thèse présentée en 1948 : *La Mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de mode de l'époque*.
2. Voir également Fontanille (1999a).
3. Investissement affectif atone + dynamique morphologique minimale ; investissement affectif tonique + dynamique morphologique spatio-temporelle maximale.
4. Investissement affectif tonique + dynamique spatio-temporelle minimale ; investissement affectif atone + dynamique spatio-temporelle maximale.
5. Voir Greimas et Courtés, entrée « factivité » (1979 : 143-144). Voir également Greimas (1983 : 73-74).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, R. [1967] : *Système de la mode*, Paris, Seuil.
 FLOCH, J.-M. [1995] : « La liberté et le maintien. Esthétique et éthique du "total look" de Chanel », *Identités visuelles*, Paris, PUF, 107-144.
 GREIMAS, A. J. [1983] : *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil ;
 ——— [2000] : *La Mode en 1830. Langage et société : Écrits de jeunesse*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques ».
 GREIMAS, A. J. et J. COURTÉS [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette.
 FONTANILLE, J. [1999a] : « Modes du sensible et syntaxe figurative », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 61-62-63, Limoges, PULIM ;
 ——— [1999b] : « Le corps de l'actant, propositions pour une schématisation narrative », *Degrés*, n° 100.
 FONTANILLE, J. et C. ZILBERBERG [1998] : « Valence/Valeur », *Tension et Signification*, Liège, Pierre Mardaga.

IMAGINAIRE DES RUINES

**Les ruines du progrès chez Walter Benjamin.
Anticipation futuriste, fausse reconnaissance
et politique du présent.**

Jean-François Hamel – page 7

Dans ses thèses sur le concept d'histoire, Walter Benjamin a créé, s'inspirant de l'*Angelus Novus* de Klee, une allégorie désormais célèbre. Le progrès, depuis la perspective de l'Ange de l'histoire, ne donnerait à voir qu'une catastrophe interminable et un amoncellement indéfini de ruines. Pour saisir dans toute son ampleur la genèse culturelle de cette allégorie et sa signification politique, il est nécessaire de la resituer au cœur du projet d'une archéologie du XIX^e siècle français dont nous sont parvenus les fragments du *Livre des passages* et d'en reconnaître les sources littéraires. À la lumière du *topos* des ruines futures de Paris tel qu'il apparaît dans *L'An 2440* de Mercier et *Le Dernier Homme* de Grainville, ainsi que de la philosophie bergsonienne à travers laquelle Benjamin définit la crise de l'expérience propre à la modernité, on peut relire l'allégorie des ruines du progrès et y découvrir, au-delà du nouage entre marxisme et messianisme, une critique des effets mémoriels pathologiques de l'anticipation futuriste. S'esquisse alors une politique du présent qui prend le contre-pied d'une mélancolie induite selon Benjamin par la pensée progressiste.

In his theses on the concept of history, Walter Benjamin created a famous allegory influenced by Klee's *Angelus Novus*. From the point of view of the Angel of history, progress is seen as an non-ending catastrophe and an ever-growing pile of ruins. In order to grasp its cultural genesis and its political signification, it is necessary to place back this allegory into Benjamin's archeological analysis of French 19th century and to recognize its main literary sources. In light of the prospective ruins motif that is encountered in Mercier's *L'An 2440* and Grainville's *Le Dernier Homme* and of the bergsonian philosophy through which Benjamin reflected on the modern crisis of experience, the ruins of progress mean more than the well-known mixture of marxism and messianism. What is at stake is a critic of the pathological mnemonic effects of futuristic anticipation. In fact, Benjamin's allegory outlines a politics of the present that is the exact opposite of the melancholy induced, according to him, by the progressist thought.

Le temps décomposé. Ruines et cinéma.

André Habib – page 15

Une façon d'aborder « l'imaginaire de la ruine au cinéma » consiste à interroger moins la présence de la ruine au cinéma que la ruine du film en tant que tel et les usages singuliers auxquels elle donne lieu. Cet article se penche sur une « poétique des ruines » contemporaine, à l'œuvre dans la pratique de plusieurs cinéastes expérimentaux qui explorent les possibilités expressives de la pellicule abîmée ou fragmentée, et sur le singulier « goût de l'archive » qui lui est associé, en insistant tout particulièrement sur un film de Bill Morrison, *Light is Calling* (2003). L'auteur tente d'analyser la relation entre temps, ruines et cinéma, et de réfléchir aux modalités contemporaines d'une nouvelle mélancolie des ruines.

One way to deal with the "imaginary of ruins in cinema" consists in analysing, less the presence of ruins in cinema, than the ruin of film itself, and the way it is used by artists. This article reflects on this contemporary "poetics of ruins," at stake in the works of experimental films that explore the expressive possibilities of decayed or fragmented films, and on the "taste of the archive" that is tied to it. The last part of the article is devoted to Bill Morrison's *Light is Calling* (2003). The author analyses the relationship between time, ruins and cinema, and the contemporary modalities of this new melancholia of ruins.

**« [...] d'un temps qui a déjà servi ». L'imaginaire
des ruines de Bruno Schulz à Wojciech Has.**

Richard Bégin – page 27

La Clepsydre (1973) de Wojciech Has est l'adaptation cinématographique de la nouvelle de Bruno Schulz *Le Sanatorium au croque-mort* (1934-1937). La nouvelle et le film racontent tous deux la même histoire, celle d'un homme prisonnier d'un univers stagnant et d'un temps indéfiniment réitéré. Cependant, l'imaginaire qu'évoque la nouvelle ainsi que celui qu'expose le film diffèrent à maints égards. Aux impressions de vide et de désillusion qu'exprime la nouvelle de Schulz, Has préfère l'excès de figures ruiniformes et l'exubérance baroque des espaces pléthoriques. Il marque du même coup le passage d'un sentiment de désenchantement à un sentiment du sublime et, ce faisant, d'un imagi-

naire « moderne » de l'évidement à un imaginaire « contemporain » du débordant.

La Clepsydre (1973) by Wojciech Has is a cinematographic adaptation of the novel *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass* (1934-1937) by Bruno Schulz. The novel and the movie tell the same story of a man, prisoner in a stagnant universe and of a time endlessly reiterated. Nonetheless, the imaginary involved in the novel, and the one exposed in the movie differ in many aspects. The filmmaker preferred an excess of "ruin-like" figures and the baroque exuberance of overabundant spaces to the impressions of emptiness and disillusion expressed in Schulz's essay, thus stressing the transition from a feeling of disenchantment to a feeling of sublime, and from a "modern" imaginary of emptiness to a "contemporary" imaginary of overwhelming.

La description des ruines et le phénomène saturé.

Penser les ruines à partir de J.-L. Marion.

Javier Bassas Vila – page 37

Suivant la notion de « phénomène saturé » établie par J.-L. Marion, cet article essaie de penser l'imaginaire des ruines d'un point de vue phénoménologique. Ces analyses s'articulent en deux moments : une réflexion sur la manifestation des ruines à partir des catégories kantienne, tout en analysant en détail des extraits de D. Diderot et d'A. Speer, et une série d'hypothèses sur le mode descriptif qui conviendrait à ce que l'on appellera la « saturation intuitive » des ruines.

Acknowledging J.-L. Marion's notion of "saturated phenomenon", this paper intends to understand the ruins in a phenomenological perspective. It describes the ruins focusing on, on the one hand, the analysis of their manifestation through Kantian categories, with some examples from D. Diderot and A. Speer, and, on the other hand, pointing out the linguistic problems related to the description of what we call their "intuitive excess".

Shōmei Tōmatsu : la mémoire des ruines.

Cyril Thomas – page 45

Cette analyse se penche sur l'ouvrage de Shōmei Tōmatsu *11 ji 02 fun (11:02 Nagasaki)*, au sein

duquel il travaille la ruine comme un motif particuliers s'insérant au cœur d'un récit visuel. L'auteur examine également comment ce photographe transforme la ruine en un élément narratif pour expérimenter une nouvelle approche de la photographie afin de s'éloigner des conventions de la photographie réaliste de l'après-guerre japonais.

This article intends to trace the historical transformation of the ruins. It starts with the work of Shōmei Tōmatsu *11 ji 02 fun (11:02 Nagasaki)*, in which the artist uses ruins as a "motif" fitting into a narrative visual fiction. This essay also examines how this photographer transforms ruins into a narrative element to try out a new approach of photography, moving away from the Japanese post-war period conventions of realistic photography.

Frankenstein et Les Ruines de Volney. L'éducation littéraire de la Créature.

Johanne Lamoureux – page 65

Cet essai souligne la valeur programmatique des lectures d'enfance des personnages du *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, et tout particulièrement les effets de l'exposition de la créature à la lecture de l'essai de C.-F. Volney, *Les Ruines* (1791). Il montre comment cette lecture renvoie le monstre à une scène primitive problématique et à son statut abhorré de « machine orpheline », fabriquée de fragments humains par un père célibataire. Mais l'auteur analyse aussi comment la ruine est posée comme *telos* du récit, le monstre se définissant peu à peu, devant l'isolement où il se voit confiné, comme agent ruiniste : celui qui porte la ruine et fait ainsi du créateur un être réduit à ressembler à sa créature. Comparant les signifiants de la ruine chez Volney et Shelley, le texte situe le devenir-monstre de la créature dans les agissements de celle-ci plutôt que dans le bricolage physiologique dont elle est le produit.

This essay underlines the programmatic value of childhood readings for the characters of Mary Shelley's *Frankenstein* (1818) as it assesses the impact of C.-F. Volney's *The Ruins* (1791) on Victor Frankenstein's creature. It demonstrates how this book confronts the monster to his problematic "primitive scene" and his abhorred condition of "orphan machine" made of human fragments pieced together by a single father. But it also analyzes how the idea of ruin becomes the horizon and *telos* of the narrative as the monster, confined to solitude, resolves to be an agent of destruction, a bearer and carrier of ruin who condemns his creator to resemble his creature. Comparing the signifiers of ruin in

both Volney and Shelley, the author situates the becoming-monster of the creature in the latter's behaviour rather than in the physiological *bricolage* from which it has been born.

Les pierres du temps.

Archéologie de la nature, géologie des ruines.

Michel Makarius – page 75

« C'est tout l'attrait des ruines de permettre qu'une œuvre humaine soit presque perçue comme un produit de la nature ». Tout en confirmant cette thèse de Simmel, le premier Romantisme (Novalis, Schiller) développe une « rêverie minéralogique » (Breton) où nature et culture échangent leurs signes : l'art est apprécié pour son matériau naturel tandis que les formes de la nature sont envisagées sous leur aspect esthétique. En interrogeant cette rêverie dans le cadre de la modernité du Land Art de Robert Smithson, nous voyons comment, là encore, la proposition de Simmel s'inverse de telle sorte que *c'est tout l'attrait des ruines de permettre qu'une œuvre de la nature soit presque perçue comme un produit de l'art*.

"It is the main attraction of ruins to allow a human work to be perceived almost as a product of nature". While confirming this thesis of Simmel, the first period of romanticism (Novalis, Schiller) develops a "mineralogical reverie" (Breton) where Nature and Culture exchange their specific attributes : art is appreciated for its natural material while the forms of nature are seen from an aesthetical point of view. If we examine this reverie in the modern context of Robert Smithson's land art, we can observe, once more, how Simmel's proposition becomes reversed so that it is now *the main attraction of ruins to allow a work of nature to be perceived almost as a product of art*.

Ana Mendieta : l'autoportrait dans les ruines, un visage de l'exil.

Isabelle Hersant – page 81

Prenant l'œuvre d'Ana Mendieta pour objet d'étude, cet article se penche sur la notion d'exil en tant que ruine. Le rapport est posé par les termes d'invisibilité et de visibilité comme dialectique d'une réflexion qui portera d'abord sur l'ensemble de son œuvre. Ici redéfinie comme art de la perte et du reste, son œuvre sera ensuite ramenée vers son origine, c'est-à-dire vers la pièce singulière qui l'a préfigurée puisque cette pièce a situé le corps de l'artiste en relation directe avec la ruine architecturale. De l'imaginaire de l'effacement et de la disparition que celle-ci détermine aux enjeux de la Vanité qu'elle permet

de repenser, « l'autoportrait dans les ruines » ouvre alors la question d'une double tentation de la ruine, romantique et érotique. Mais, tandis que la pensée du tragique s'y révèle par l'apparition d'une ruine littérale qui ne reviendra plus dans l'œuvre de Mendieta, la conclusion amène à poser l'antithèse que cet autoportrait forme avec l'imagerie contemporaine, où la prolifération de la ruine comme spectacle active différemment la notion d'absence et de mort dont cet article fait sujet.

This article analyses the art of Ana Mendieta, posing exile as a form of ruins. The dialectic of invisibility and visibility brings us to examine her art as a whole. It plays explicitly on what is lost and left behind, which is used to recover some form of origin. The artist's body is present in a setting that evokes architectural ruins. It is brought into an "auto-portrait in ruins", where the ruins play on the romantic and the erotic. With Mendieta's art, we find ourselves at the antithesis of contemporary imagination, where ruins proliferate as superficial spectacle, whereas in Mendieta's work the notion of death and of absence play a discrete but powerful role.

DOCUMENT

Cendres et dessin :

la représentation en ruine chez Derrida.

Joana Masó – page 89

Le présent article cherche à exposer la pensée derridienne des ruines comme la condition de possibilité de toute œuvre, que nous retraçons à partir de deux figures paradigmatiques : la cendre de *Feu la cendre* et l'autoportrait des dessinateurs dans *Mémoires d'aveugle. L'Autoportrait et autres ruines*. Nous mettrons en lumière la temporalité impossible de la ruine, son incomplétude originelle ainsi que son invisibilité, qui configurent l'originalité de l'approche derridienne des ruines.

This paper intends to expose Derrida's thought of the ruin as the condition that makes possible the emergence of a work, through the following paradigmatic figures : the ashes in *Cinders* and the draftsman's self-portrait in *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*. We will consider the impossible temporality of the ruin, its original inachievement and invisibility, which outline the originality of the derridian approach to ruins.

HORS DOSSIER

La carnavalisation du religieux dans la littérature migrante au Québec. L'islamisme de D. Laferrière. Mounia Benalil – page 95

Il va sans dire que l'écriture migrante au Québec travaille à la refonte des perspectives de l'identitaire québécois. Chez certains écrivains de l'émigration comme Dany Laferrière, la thématization du phénomène religieux est une façon de poser la problématique du dialogue interculturel et des conditions politiques et culturelles de sa réalisation au sein de la société d'accueil. Dans cet article, je me propose d'interroger l'architecture religieuse de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière pour montrer que, si l'auteur se sert de l'islam et du Coran pour réviser la condition des Noirs au Québec, la représentation de cet islam aboutit à un dialogue – classiquement – problématique avec l'Orient musulman en tant qu'altérité objective et concrète. Le savoir sur l'islam proposé dans le roman est médiatisé par le kitsch et par le stéréotype qui inscrivent la démarche de l'auteur dans la mouvance d'une esthétique orientaliste québécoise où le rapport à l'Autre reste très limité. Cet Autre ici est le musulman reculé de l'Histoire, l'étranger schizophrène sans repères fixes. L'intervention et la préfabrication de l'islam chez Laferrière aboutit à une sorte d'islamisme (ou d'expérience de l'islam) qui est de l'ordre de la « flottaison ». Si cette tendance est propre au récit de la postmodernité en général, elle demeure problématique dans la conjugaison d'un véritable dialogue avec l'Autre.

It goes without saying that the literature of migration in Quebec plays a fundamental role in the construction of identity of the Quebecois subject. For some migrant writers such as Dany Laferrière, the thematization of the religious phenomenon serves as a strategy to help establish an intercultural dialogue, as well as the political conditions of its realisation in the host society. This article aims to question the religious structure of Laferrière's *How to Make Love to a Negro*. If the author uses Islam and the Coran in order to revise and assess the black condition in Quebec, the representation of this Islam problematizes in almost a classical way the dialogue with the Islamic Orient as an objective reality. Laferrière's novel textualizes a type of knowledge about Islam that is largely mediated and governed by the kitsch and the stereotype as aesthetic modalities that inscribe the author's writing in the orientalist discourse of Quebec literature. It is in the light of this textuality that the relationship to the Muslim Other as the outsider and the schizophrenic at the margins History has to be understood. Laferrière's prefabricated idea of

islamic religion allows for an experience of Islam which does not transcend the levels of "flottaison" and superficiality. If the postmodern discourse is marked by these tendencies, the latter serve as an agent of closure that evacuates all the complexity of the dialogue with the Other.

Sémiotique et design.**Un cas d'étude : le micro-ordinateur.****Nelly Giraud – page 105**

Face à un objet technique et de design, l'activité sémiotique permet de mettre à l'épreuve ses lois propres en plaçant l'objet plastique au cœur même de l'analyse. Il est ainsi donné prioritairement par l'expérience perceptive, instant où le saisissement des formes, des matières et des couleurs se noue, chacune ramenant le sens à la surface. Entre l'objet technique et l'utilisateur, prennent corps la dimension sensible et son contenu narratif, qui délimitent un certain nombre de significations à décoder, afin de construire un objet stabilisé. Mais les ordinateurs étudiés ne se laissent pas prendre aussi facilement : du contact visuel au geste, déroulement procédural de l'usage, le sujet est soumis à perturbation. Outre la surdétermination fonctionnelle de l'objet technique, des détails figuratifs, des marques rythmiques et autres traces interstitielles jalonnent l'objet pour en donner l'accès. La sémiotique, elle, invite à la vérification de la cohérence objectale.

Facing a technical object and its design, the semiotic activity deploys its own laws by placing the object in the centre of the analysis. This means that priority is given to the perceptive experience, i.e. to the moment when forms, materials and colors are seized and integrated, bringing out several layers of meaning. Between technical object and user, both the sensitive dimension and its narrative contents take form and limit the number of significances the user has to decode in order to construct a stable object. But the computers, the objects studied here, do not let themselves interpret so easily: from the visual contact to the manual intervention, the user is submitted to a wide range of distortions. Besides the functional overdetermining of the object, figurative details, rhythmic markers and other small signs try to structure the object in order to give access to its multiple options. Semiotics, as a science of meaning, offers a method to ascertain the coherence of such an object.

Javier Bassas Vila

Javier Bassas Vila prépare une thèse qui a pour titre « Linguistique phénoménologique : analyses sur le langage de E. Husserl et J.-L. Marion » à l'Université Paris IV-Sorbonne et à l'Université de Barcelone. Il tente d'appliquer la méthode phénoménologique à l'étude d'autres disciplines comme l'architecture et la critique artistique. Il est le traducteur espagnol de deux ouvrages de J.-L. Marion : *La Croisée du visible* (Elago ediciones, 2006), *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation* (Síntesis, à paraître en 2007) et traduit actuellement en collaboration l'ouvrage du même auteur *Dieu sans l'être* (Elago ediciones, à paraître en 2008).

Richard Bégin

Richard Bégin est professeur invité au Département des littératures de l'Université Laval. Il a complété une recherche postdoctorale pour le groupe Littérature, imaginaire et nouvelles textualités à l'Université du Québec à Montréal sur le thème de l'imaginaire des ruines dans le cinéma de fiction. Ses recherches actuelles portent sur l'esthétique du sublime dans le cinéma contemporain. Il prépare un livre sur le cinéma de Raoul Ruiz. Il a codirigé un collectif intitulé *La Circulation des images. Médiation des cultures* (L'Harmattan, 2006) en plus d'avoir collaboré à plusieurs publications universitaires comme *L'Esprit créateur* (University of Minnesota), *CiNéMAS* (Université de Montréal), *Les cahiers du Gerse* (UQAM), *Sociétés & Représentations* (la Sorbonne), ainsi qu'à quelques publications thématiques dont *Politique des auteurs et théories du cinéma* (L'Harmattan, 2002), *Arrêt sur image, fragmentation du temps* (Payot, 2002), *Les Peurs de Hollywood. Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain* (Antipodes, 2006) et *Intermédialités et Hiérarchies* (Infolio, 2007).

Mounia Benalil

Mounia Benalil est chercheuse postdoctorale au Département de langue et de littérature françaises de l'Université McGill. Ses recherches portent sur les visions, représentations et images de l'Orient dans les littératures francophones en général et la littérature québécoise en particulier. Elle est l'auteur de plusieurs articles parus dans des revues savantes au Canada et à l'étranger. Elle a codirigé le dossier littéraire « Figures et contre-figures de l'orientalisme » de la revue *Voix et images* (2005), le collectif *Identités hybrides. Orient et orientisme au Québec* (2006) et dirigé le collectif *L'Orient dans le roman de la Caraïbe* (2007).

NOTICES BIOGRAPHIQUES (suite)

Victor Burgin

Victor Burgin est le Millard Professor of Fine art au Goldsmiths College de l'Université de Londres, et professeur émérite d'histoire de la conscience à l'Université de Californie (Santa Cruz). Il est l'auteur, entre autres, de *The Remembered Film* (2004), *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture* (1996), *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity* (1986) et *Thinking Photography* (1982). Parmi ses catalogues d'exposition, on compte *Voyage to Italy* (2006), *Relocating* (2002), *Victor Burgin* (2001), *Shadowed* (2000), *Some Cities* (1986) et *Between* (1986). Ses œuvres photographiques et vidéo ont été présentées à travers le monde et font partie des collections publiques du Museum of Modern Art de New York, de la Corcoran Gallery à Washington (DC), du Museum of Contemporary Art de Los Angeles, du Los Angeles County Museum of Art, du Walker Art Center à Minneapolis, de la Tate Gallery de Londres, du Victoria and Albert Museum à Londres, ainsi que du Centre Georges Pompidou à Paris. Une rétrospective de ses œuvres a été présentée à Barcelone en 2001 et il a récemment exposé à Rennes, Cologne et au Centre canadien d'architecture de Montréal en 2007.

Bertrand Gervais

Bertrand Gervais a publié des essais sur la lecture, la littérature américaine et l'imaginaire, de même que des romans, récits et nouvelles. Il est professeur titulaire et enseigne au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il s'intéresse au roman américain contemporain, aux nouvelles formes fictionnelles, de même qu'aux théories sur l'imaginaire et ses figures. Il est le directeur de *Figura*, le Centre de recherches sur le texte et l'imaginaire, ainsi que du NT2, le Laboratoire de recherches littéraires sur les nouvelles formes de textes et de fictions.

Nelly Giraud

Nelly Giraud détient un doctorat en sémiotique de l'Université de Limoges (2004). Dans sa thèse, elle a élaboré une méthode d'approche sémiotique des objets techniques, en s'intéressant notamment au design des micro-ordinateurs, à la factivité et à la polysensorialité.

André Habib

André Habib termine une thèse sur l'imaginaire des ruines au Département de littérature comparée de l'Université de Montréal (option cinéma). Il est chargé de cours à l'Université de Montréal et à l'Université McGill, secrétaire de rédaction de la revue *Intermédialités* ainsi que coordonnateur de la section cinéma de la revue électronique *Hors champ*. Ses articles ont été publiés dans *CiNéMAS*, *Discours social*, *Hors champ*, *Intermédialités*, *Li-gnes de fuite*, *Senses of Cinema*, *Substance*. Il co-dirige avec Viva Paci un ouvrage collectif sur le cinéma de Chris Marker, *L'Imprimerie du regard. Le cinéma de Chris Marker*, qui paraîtra dans la collection « Esthétiques » de L'Harmattan.

Jean-François Hamel

Jean-François Hamel est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur les théories de la narrativité et les poétiques de la mémoire culturelle en régime moderne et contemporain. En plus d'une quinzaine d'articles parus dans des revues et des collectifs, il a publié un premier essai intitulé *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité* (Minuit, coll. « Paradoxe », 2006).

Isabelle Hersant

Isabelle Hersant est critique d'art et chargée de cours à l'Université Paris 8 où elle enseigne l'histoire des théories et de la philosophie de l'art et l'analyse des images photographiques. Elle collabore à diverses revues d'art contemporain et écrit des préfaces de catalogues (Nicolas Darrot, S&P Stanikas, Ivan Polliart, Aï Kitahara, James Turrell...)

Johanne Lamoureux

Johanne Lamoureux est professeur titulaire au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Elle a été commissaire invitée au Musée national des beaux-arts du Québec (*Irene F. Whittome. Bio-fictions* en 2000 et *Doublures* en 2003) et co-commissaire (avec Charlie Hill et Ian Thom) de la rétrospective *Emily Carr: Nouvelles Perspectives* (Douglas & McIntyre: 2006) organisée par le Musée des beaux-arts du Canada et la Vancouver Art Gallery. Elle a

publié en 2001 *L'art insituable. De l'in situ et autres sites* et a collaboré à de nombreux ouvrages collectifs, anthologies et catalogues d'exposition. Elle est l'auteur de *Profession: historienne de l'art* (Presses de l'Université de Montréal: 2007) et co-éditrice (avec Christine Ross et Olivier Asselin) de *The Precarious Visualities of Contemporary Art* (McGill Queens, 2008). Elle dirige la revue *Intermédialités*.

Michel Makarius

Michel Makarius est maître de conférence en esthétique et théorie de l'art à l'Université Paris1-Panthéon-Sorbonne. Il a notamment publié deux monographies, *Chagall* (Hazan, 1987) et *Vuillard* (Hazan, 1989), ainsi qu'un ouvrage synthétique sur la représentation de la ruine, du xv^e siècle à aujourd'hui, intitulé *Ruines* (Flammarion, 2004). Il est également l'auteur de nombreux articles dans diverses revues et catalogues (*Traverses*, *Cahiers du musée national d'art moderne*, *Revue d'esthétique*, *Catalogue Bonnard*, etc.)

Joana Masó

Joana Masó est traductrice d'essais français de philosophie et critique littéraire contemporaine; elle a traduit en espagnol *Le Poids d'une pensée* de Jean-Luc Nancy, *Prégnances* de Jacques Derrida et prépare la traduction de l'ouvrage *La Plasticité au soir de l'écriture* de Catherine Malabou. Elle rédige actuellement une thèse sur la pensée du visible et ses enjeux philosophico-littéraires dans les œuvres de Jacques Derrida, Hélène Cixous et Clarice Lispector (Université Paris 8 et Université de Barcelone). Elle a écrit des articles sur ces trois auteurs ainsi que sur Samuel Beckett.

Cyril Thomas

Cyril Thomas est doctorant en histoire de l'art contemporain à l'Université de Paris X-Nanterre sous la direction de Claude Frontisi. Il enseigne à l'Université Paris 8-Saint-Denis pour la maîtrise des sciences et des techniques (MST) au Département photographie et multimédia. Il est membre du Centre de recherche Pierre Francastel.

PROCHAINS NUMÉROS (titres de travail)

Vol. 35, n° 3 : Poétiques de l'archive ; vol. 36, n° 1 : Le symbole : réflexions et enjeux contemporains ; vol. 36, n° 2 : Éthique et sémiotique du sujet.

• Les personnes qui désirent soumettre un projet de dossier ou encore un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un des dossiers à venir sont priées de faire parvenir leur texte dans les meilleurs délais à la direction de *Protée*.

ANCIENS NUMÉROS DISPONIBLES

• 1983, vol. 11 / n° 3 : Études sémiotiques. • 1984, vol. 12 / n° 1 : Point de fugue : Alain Tanner ; vol. 12 / n° 2 : L'énonciation ; vol. 12 / n° 3 : Philosophie et Langage. • 1985, vol. 13 / n° 3 : L'art critique. • 1986, vol. 14 / n° 1/2 : La lisibilité ; vol. 14 / n° 3 : Sémiotiques de Pellan. • 1987, vol. 15 / n° 1 : Archéologie de la modernité ; vol. 15 / n° 2 : La traductique ; vol. 15 / n° 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage). • 1988, vol. 16 / n° 3 : La divulgation du savoir. • 1989, vol. 17 / n° 1 : Les images de la scène ; vol. 17 / n° 2 : Lecture et mauvais genres ; vol. 17 / n° 3 : Esthétiques des années trente. • 1990, vol. 18 / n° 1 : Rythmes ; vol. 18 / n° 2 : Discours : sémantiques et cognitions ; vol. 18 / n° 3 : La reproduction photographique comme signe. • 1991, vol. 19 / n° 2 : Sémiotiques du quotidien ; vol. 19 / n° 3 : Le cinéma et les autres arts. • 1992, vol. 20, n° 1 : La transmission ; vol. 20, n° 2 : Signes et gestes ; vol. 20, n° 3 : Elle signe. • 1993, vol. 21, n° 1 : Schémas ; vol. 21, n° 2 : Sémiotique de l'affect ; vol. 21, n° 3 : Gestualités. • 1994, vol. 22, n° 1 : Représentations de l'Autre ; vol. 22, n° 2 : Le lieu commun ; vol. 22, n° 3 : Le faux. • 1995, vol. 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations ; vol. 23, n° 2 : Style et sémosis ; vol. 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. • 1996, vol. 24, n° 1 : Rhétoriques du visible ; vol. 24, n° 2 : Les interférences ; vol. 24, n° 3 : Espaces du dehors. • 1997, vol. 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma ; vol. 25, n° 2 : Musique et procès de sens ; vol. 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. • 1998, vol. 26, n° 3 : Logique de l'icône.

• 1999, vol. 27, n° 1 : La Mort de Molière et des autres ; vol. 27, n° 2 : La Réception ; vol. 27, n° 3 : L'Imaginaire de la fin. • 2000, vol. 28, n° 1 : Variations sur l'origine ; vol. 28, n° 2 : Le Silence ; vol. 28, n° 3 : Mélancolie entre les arts. • 2001, vol. 29, n° 1 : La Société des objets. Problèmes d'interobjectivité ; vol. 29, n° 2 : Danse et Altérité ; vol. 29, n° 3 : Iconoclasmes : langue, arts, médias. • 2002, vol. 30, n° 1 : Les formes culturelles de la communication ; vol. 30, n° 2 : Sémiologie et herméneutique du timbre-poste ; vol. 30, n° 3 : Autour de Peirce : poésie et clinique. • 2003, vol. 31, n° 1 : La transposition générique ; vol. 31, n° 2 : Cannes hors projections ; vol. 31, n° 3 : Lumières. • 2004, vol. 32, n° 1 : Mémoire et médiations ; vol. 32, n° 2 : L'archivage numérique : conditions, enjeux, effets ; vol. 32, n° 3 : La rumeur. • 2005, vol. 33, n° 1 : L'allégorie visuelle ; vol. 33, n° 2 : Le sens du parcours ; vol. 33, n° 3 : Filiations. • 2006, vol. 34, n° 1 : Fortune et actualité de *Du sens* ; vol. 34, n° 2-3 : Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles. • 2007, vol. 35, n° 1 : Échos et résonances ; vol. 35, n° 2 : Imaginaire des ruines.

ABONNEMENT

Protée paraît trois fois l'an
(taxes et frais de poste inclus)

Canada

1 an : individuel 35 \$ (étudiant 20 \$) ; institutionnel 40 \$
2 ans : individuel 63 \$ (étudiant 36 \$) ; institutionnel 72 \$
3 ans : individuel 87 \$ (étudiant 51 \$) ; institutionnel 102 \$

États-Unis

1 an : individuel 40 \$; institutionnel 54 \$
2 ans : individuel 72 \$; institutionnel 97 \$
3 ans : individuel 108 \$; institutionnel 138 \$

Autres

1 an : individuel 45 \$; institutionnel 60 \$
2 ans : individuel 81 \$; institutionnel 108 \$
3 ans : individuel 122 \$; institutionnel 153 \$

Avec un abonnement individuel de 2 ans, vous recevez 2 numéros gratuits de votre choix ;
avec un abonnement individuel de 3 ans, vous recevez 3 numéros gratuits de votre choix. Cette offre s'applique aux volumes non épuisés.

PROTÉE

Veillez m'abonner à la revue pour ____ an(s) à partir du volume ____ n° ____ .

Version imprimée ☐

Version électronique (cédérom annuel) ☐

Nom _____

Adresse _____

_____ adresse électronique _____

L'étudiant doit joindre une pièce justificative.

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens ; mandat-poste en dollars canadiens, fait à l'ordre de

Protée, département des arts et lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les œuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer). *Les œuvres choisies doivent être inédites* et c'est à la revue qu'il incombe de faire le choix iconographique final. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et/ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, ses enjeux et ses objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser dix contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage, vis-à-vis du ou des responsable(s), à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres du Comité de lecture ou à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre les citations dans le corps du texte par la mention bibliographique « (auteur, année : page) » et de dresser les références bibliographiques à la fin de l'article – les références des citations ne doivent pas apparaître en note ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre des livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :
Benveniste, É. [(1966) 1974] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, LXI-1, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 163-176.
Greimas, A.J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire de la langue française*, Montréal, Québec Amérique, 2003) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de traduire en français, dans le corps du texte, les citations tirées de textes anglais et de les faire suivre de la mention « (auteur, année : page ; notre traduction) » et d'un appel de note – dans la note, on placera l'original anglais ;
8. de s'en tenir, quant au reste et pour l'essentiel, aux notes de contenu ;
9. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
10. de placer les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
11. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
12. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « Word » ou « RTF » ;
13. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10 po (200 x 250 cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIF ou EPS (300 ppp). Ces images ne devront, en aucun cas, être puisées sur Internet et les collaborateurs devront s'assurer que les droits de reproduction ont été cédés, ou du moins fournir les noms des organismes qui représentent les artistes ;
14. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.